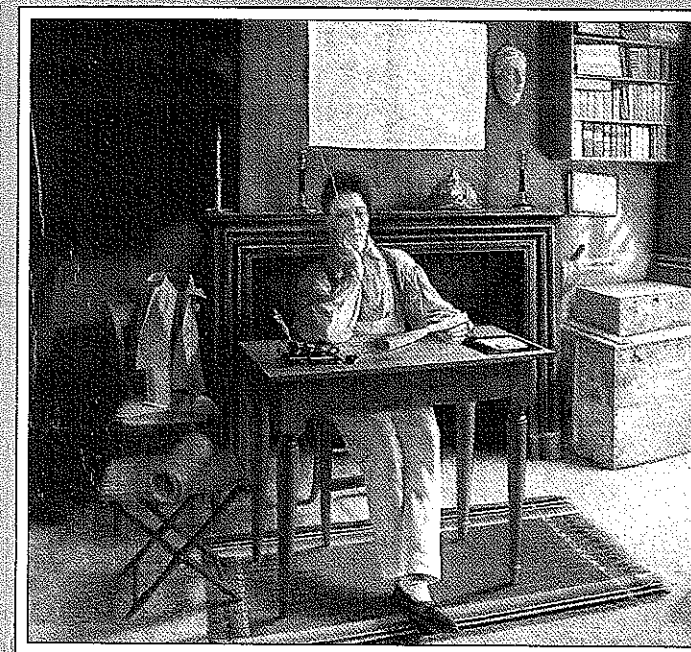


T.S. Eliot
POESÍA Y FUNCIÓN DE LA CRÍTICA

T.S. Eliot

FUNCIÓN DE LA POESÍA Y FUNCIÓN DE LA CRÍTICA

Edición, traducción y prólogo de Jaime Gil de Biedma



ISBN 84-8310-623-X



9 788483 106235

821.11

Eliot

ELI

fun

LXXII

343

TUSQUETS
EDITORES

842703000001

LXXII

343

T.S. Eliot

821.11 Eliot

ELI fun

842703000001

FUNCIÓN DE LA POESÍA Y FUNCIÓN DE LA CRÍTICA

Edición, traducción y prólogo
de Jaime Gil de Biedma



TUSQUETS
EDITORES

R. 88.793

Título original: *The Use of Poetry and the Use of Criticism*

1.ª edición: marzo 1999

© T.S. Eliot, 1939 y 1964

© de la traducción: Jaime Gil de Biedma
© de la traducción del prefacio a la edición de 1964: Jordi Fibla
Diseño de la colección: Clotet-Tusquets
Diseño de la cubierta: BM
Reservados todos los derechos de esta edición para
Tusquets Editores, S.A. - Cesare Cantù, 8, - 08023 Barcelona
ISBN: 84-8310-623-X
Depósito legal: B.1.364-1999
Fotocomposición: Foina - Passatge Gaiolà, 13-15 - 08013 Barcelona
Impreso sobre papel Offset-F Crudo de Papelera del Leizarán, S.A.
Liberdúplex, S.L. - Constitución, 19 - 08014 Barcelona
Impreso en España

Índice

P.	9	<i>Prólogo</i> de Jaime Gil de Biedma
35		Prefacio a la edición de 1964
39		Prefacio a la edición original
41		Introducción
67		Apología de la condesa de Pembroke
85		La época de Dryden
101		Wordsworth y Coleridge
123		Shelley y Keats
141		Matthew Arnold
161		La mente moderna
183		Conclusión
197		Notas del autor

Prólogo

—Si yo uviessse de scoger, más querría
con mediano ingenio buen juicio, que
con razonable juicio buen ingenio.

—¿Por qué?

—Porque hombres de grandes ingenios
son los que se pierden en heregías y fal-
sas opiniones por falta de juicio. No ay tal
joya en el hombre como el buen juicio.

Juan de Valdés, *Diálogo de la Lengua*

1

*Conocido en los aspectos creadores de su obra, ver-
tido a nuestra lengua y representado con éxito, Thomas
Stearns Eliot nos ofrece una vertiente menos familiar: su
notable labor crítica; cierto que Vicente Gaos, en el pró-
logo a su versión de los Cuatro Cuartetos,* ha dedicado
a ella la atención debida, pero, como es lógico, le interesa
sobre todo en cuanto noticia del arte poética de Eliot, útil
para un mejor acceso del lector a los poemas. La versión
argentina de los Selected Essays,** que aunque algo con-
fusa hubiese puesto a los lectores españoles en un pie de
mayor intimidad con el pensamiento eliotiano, ha tenido
escasa difusión en nuestra patria. Era oportuna, pues,
una versión española de este libro; la obra crítica de*

* Colección Adonais, números LXXVI-LXXVII, Madrid, 1951. [Todas las notas a pie de página son del traductor. (N. del E.)]

** *Los poetas metafísicos y otros ensayos*, traducción de Sara Rubins-
tein, Emecé, Buenos Aires, 1944.

Eliot, aparte de poseer verdadera importancia, nos procura un excelente contraste para las ideas acerca de la poesía y la crítica de poesía vigentes hoy entre nosotros.

«De tiempo en tiempo», se dice en uno de los capítulos de esta obra, «es deseable la aparición de un crítico que emprenda una revisión de la literatura del pasado y establezca un nuevo orden de poetas y poemas.» Estas palabras ilustran perfectamente la empresa llevada a cabo por su autor. Dentro de la historia de la literatura inglesa, el crítico Eliot, inglés por elección, ocupa ya un puesto semejante al de Johnson o al de Arnold. Acaso la misión más urgente de la crítica literaria sea el rescate continuo, generación tras generación, de lo que por estar ya hecho amenaza perderse o, por lo menos, depreciarse; Eliot ha cumplido con ese deber de modo casi impecable, restaurando en su significado justo la aportación de los primeros dramaturgos isabelinos y de los poetas metafísicos, sometiendo a nueva prueba los valores ya demasiado a ciegas aceptados; el esquema apreciativo de todo lector actual de poesía inglesa es, en gran medida, obra suya. A lo largo de su labor nos ha mostrado además cuán profundamente el pasado nos configura y, a la vez, es configurado por nosotros, y cómo toda auténtica revolución en arte es históricamente justa. Nada de vanas nostalgias eruditas. El pasado no es un perdido paraíso al cual, sin excesiva convicción, se sueña con volver: nos interesa porque es presente; la entera tradición literaria europea nos aparece como una sucesión y como un «orden simultáneo» (como una «norma de momentos intemporales», se dice en Little Gidding). La crítica de Eliot, lo mismo que su poesía, responde en última instancia a ese

anhelo por descubrir el «punto de intersección de lo intemporal con el tiempo» que es la espiga de la personalidad humana y artística de Eliot.

He hablado de personalidad y debo hacer una aclaración. Ignoro hasta qué punto es Eliot una gran personalidad o un hombre con mucha personalidad, según suele decirse; posee, en cambio, algo no tan espectacular pero mucho más raro: una personalidad coherente. Para que el conjunto de su obra —poesía, teatro, ensayo— logre unidad no necesita referirla a su propio yo, no precisa ser personal; la página escrita no nos refiere, obligatoriamente, al hombre que la ha escrito, mas siempre en ella advertimos las mismas cualidades, que a ciertos críticos y poetas humanos parecerán sin duda bien modestas: sensibilidad, intuición, algo que podríamos llamar humildad manual, y —lo que es más precioso— sentido común, son imprescindibles para ser un gran crítico.

Esta coherencia en los distintos órdenes de actividad intelectual se manifiesta también a lo largo de cada uno de ellos. Allá en 1917, época en que él y sus amigos eran tenidos por unos revolucionarios ruidosos y maleducados, Eliot publicaba su primer ensayo importante, *Reflections on «vers libre»*; su lectura nos hace hoy pensar si el verdadero fermento revolucionario de la poesía y de la crítica de Eliot no consistiría en una cordura poco frecuente; porque a ese temprano trabajo pertenecen estas sensatas palabras: «En arte no hay libertad. Lo que se llama verso libre, y que si es bueno es cualquier cosa menos libre, se defiende mejor bajo otra etiqueta». Dos años más tarde se publicaba *Tradición y talento individual*, ensayo que defiende una teoría clásica del arte poética y que se ha

convertido en un clásico de la crítica literaria inglesa. Ha transcurrido más de un cuarto de siglo desde entonces, y el pensamiento de Eliot ha ganado en hondura y extensión mas apenas precisó rectificar, detalle significativo en una persona de honestidad intelectual reconocida; y es que su obra no se realiza en un desplazamiento sucesivo, no engendra trayectoria: cuando Eliot desembarca en un nuevo territorio no lo hace en son de aventura, sino que lo anexiona gradualmente y lo funde sin esfuerzo con los reductos iniciales de su pensamiento.

La obra de Eliot —igual que la de otros contemporáneos suyos— nació en parte como un escape del callejón sin salida en que los Georgian Poets, última encarnación del impulso romántico, habían metido a la tradición poética inglesa. Esta reacción adoptó en principio —o, mejor dicho, se vio forzada a adoptar— un modo programático: el imaginismo. Pero Hulme, Pound o Eliot se proponían sobre todo afirmar lo que la poesía tiene de arte frente a lo que en ella puede haber de confidencia sentimental; el movimiento postulaba una nueva toma de contacto con la realidad, no para quedarse en ella, naturalmente, sino para llenarla de sentido, para transformarla en eso tan raro y tan difícil que es un tema artístico; lo mismo que hizo Dante, lo mismo que hizo Baudelaire, lo mismo que hicieron dos inmediatos maestros de Eliot: Jules Laforgue y Tristan Corbière. Se trataba, en el fondo, de una restauración. Hoy, al cabo del tiempo, es fácil advertir que las *Reflections on «vers libre»* aclaran, y no contradicen, los poemas de *Prufrock and other observations*, publicados el mismo año. Es el arranque. A partir de ese momento, teoría y práctica, crítica y poesía, avanzan de con-

suno y despiertan una atención y ejercen una influencia siempre crecientes. En 1920, *The Sacred Wood* agrupaba una serie de ensayos antes aparecidos por separado; un par de años después, el número inicial de *The Criterion* —la revista que él fundó y dirigió hasta el número final de enero de 1939— insertaba una obra decisiva: *La tierra baldía*. Otra colección de ensayos, *For Lancelot Andrewes* (1928),* señala un momento culminante; en el prólogo estampaba Eliot una declaración que fue pronto famosa: «clásico en literatura, monárquico en política y anglocatólico en religión»; él mismo ha descrito, con bastante gracia, el efecto que en mucha gente produjo:

«Cuando hace algunos años publiqué un librito de ensayos, titulado *For Lancelot Andrewes*, el anónimo crítico del *Times Literary Supplement* tomó de ello pretexto para lo que sólo puedo describir como una lisonjera necrología. Con palabras de absoluta seriedad y mani-fiesto pesar señalaba que, de súbito, me había detenido en mi marcha —ignoro hacia dónde me suponía avanzando— y había tomado, no quedaba duda, por el mal camino; de algún modo yo había fracasado y admitía mi fracaso: si no un caudillo renegado, era una oveja perdida y, lo que es más, una especie de traidor; aquellos que iban a encontrar la ruta hacia las tierras de promisión, al otro lado del desierto, derramarían una lágrima sobre mi ausencia cuando el momento llegase de pasar

* *The Sacred Wood* y *For Lancelot Andrewes* fueron desechados posteriormente por su autor, pero los *Selected Essays* (Faber and Faber, Londres, 1932) recogen algunos ensayos procedentes de estos dos libros primeros.

lista a los nuevos santos. Temo que muy pocos adviertan lo curioso de tal punto de vista, pero su aparición en la mejor, más respetable y respetada de nuestras publicaciones literarias me sobrecogió como un esperanzador signo de los tiempos: significaba que, en Inglaterra, la fe ortodoxa se ha visto al fin aliviada del peso de la respetabilidad».*

En realidad, ese triple acto de fe es sólo una afirmación, más concreta y asentada, de la creencia que orientara sus tempranas vicisitudes intelectuales: la creencia en el valor permanente de la tradición. No hay rompimiento; la visión crítica que informa las páginas de *For Lancelot Andrewes* es la misma que conocimos en *The Sacred Wood*. Por lo que respecta al proceso espiritual del hombre Eliot, que aquí nos interesa menos, queda implícitamente claro en su obra poética de esos años: *The Hollow Men* (1925), en que la desesperación que alienta en el espantoso final de *La tierra baldía*** se convierte en horror, y *Miércoles de Ceniza* (1930), donde al horror sucede la entrevisión de la gloria; *Viaje de los Reyes Magos* y *Un canto por Simeón* (1932) expresan la muerte del hombre antiguo, en el sentido paulino. El mundo eliotiano es ahora más vasto: el paraíso existe, pero el purgatorio y el infierno son todavía una terrible realidad; recordemos que Eliot —lo repite en un pasaje de este libro— no cree en un posible sentido teleológico de la

* «Reflexiones después de Lambeth», en *Los poetas metafísicos y otros ensayos*.

** Transcribo en español los títulos de los poemas que han sido vertidos a nuestra lengua.

historia humana. En el terreno poético, quien desee asegurarse de esa esencial continuidad puede cotejar la parte cuarta de *La tierra baldía* con la sección segunda de *The Dry Salvages*: el mar cumple en ambas la misma función simbólica.

La conversión tuvo, empero, importancia para el trabajo literario de Eliot: le llevó a ensanchar el campo de ejercicio de sus facultades críticas. Su mirada se dirige ahora, con preferencia, hacia las cuestiones sociales y religiosas: *After Strange Gods*,* *The Idea of a Christian Society* y *Notas para una definición de la cultura* son buena muestra de ello. Sus convicciones religiosas le imponen además cierto didactismo contra el cual el escritor ha luchado con supremo tacto y casi siempre con éxito.

Estos nuevos intereses no le hacen cesar en sus tareas de pura crítica literaria. Al libro que publicamos, que recoge un curso profesado en la Universidad de Harvard, se añaden en los últimos años una serie de conferencias, revisadas e impresas subsiguientemente; *The Music of Poetry*, *What is Minor Poetry?*, *What is a Classic?*, *Milton*, *Poetry and Drama*, son las más notables entre ellas.**

* Recoge un curso profesado en la Universidad de Virginia en 1933; el autor quedó descontento de esas conferencias y ha decidido no reeditarlas.

** Los *Selected Essays* incluyen en la edición de 1951 cuatro trabajos procedentes del volumen antológico *Essays Ancient and Modern*; son los siguientes: «In Memoriam», «Religion and Literature», «The Pensées of Pascal» y «Modern Education and the Classics».

Función de la poesía y función de la crítica tiene, dentro de la obra de Eliot, un valor fundamental; en efecto, la crítica eliotiana, parte por necesidad, parte por voluntad, se ha ejercido casi siempre sobre temas concretos y en ensayos más bien breves: Tradición y talento individual es una excepción a lo primero, Función de la poesía y función de la crítica constituye una excepción a lo primero y a lo segundo; y si en aquel ensayo encontramos una declaración de principios, éste representa su aplicación a una realidad: la poesía y la crítica de poesía en Inglaterra, desde el siglo XVI hasta nuestros días; los dos, sean cuales fueren los supuestos de que parten, se refieren expresamente a la tradición literaria anglosajona. Hay en esta triple restricción una modestia deliberada: Eliot —a pesar de su no desdeñable preparación histórica y filosófica— se acerca a la actividad crítica a título de practicante del arte poética y gustador de poemas; se propone, antes que descubrir la esencia última de lo poético —si es que existe—, hallar orientación para quienes, como él, escriben y leen poemas. Al examinar la historia de la poesía y de la crítica de poesía no cae en la embriagadora tentación de pronunciar excomuniones y conceder salvoconductos: se contenta con hacer valer aquellas observaciones y experiencias del pasado que todavía son útiles y con poner en claro la continuidad —y necesidad— de un proceso histórico. Hay, al cabo, una mayor ambición expresada con típica cautela: «Acaso el estudio de la crítica como un proceso de readaptación (de la poesía al mundo en el cual y para el cual se produce), y no como

una serie de azarosas conjeturas, nos ayude a extraer alguna conclusión acerca de lo que es permanente en poesía y lo que es expresión del espíritu de una época, y descubriendo lo que cambia, y cómo cambia y por qué, acaso lleguemos a aprehender lo que no cambia». Ya tenemos otra vez a Eliot ocupado en «aprehender el punto de intersección de lo intemporal con el tiempo»; el tono y las palabras son inconfundibles.

And what there is to conquer
By strength and submission, has already been discovered
Once or twice, or several times, by men whom one
[cannot hope
To emulate —but there is no competition—
There is only the fight to recover what has been lost
And found and lost again and again: and now, under
[conditions
That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor
[loss.
For us, there is only the trying. The rest is not our
[business*

El carácter concreto del tema —la crítica y la poesía de una tradición literaria extranjera— acaso haga dudar a algunos del interés que esta obra puede tener para el

* «Y lo que hay que conquistar / por fuerza o sumisión ha sido ya descubierto / una o varias veces por hombres con quienes no cabe / la emulación —pero no hay competencia— / sólo la lucha por recobrar lo perdido / y encontrado y vuelto a perder una vez y otra y ahora en condiciones / que no parecen propicias. Mas quizá ni ganancia ni pérdida. / Para nosotros sólo hay el intento. Lo demás no es cosa nuestra.

lector español. Ciertamente, las fronteras intelectuales de los pueblos europeos se han vuelto un tanto coriáceas en los últimos años; creo, sin embargo, que la función de la poesía y la función de la crítica resultará interesante incluso para quienes están poco familiarizados con la historia y los problemas de la poesía inglesa: * si el tema es particular no lo son desde luego la inteligencia y la cultura que con él se enfrentan. Hemos de recordar que Eliot es, antes que nada, un europeo, un norteamericano que se nacionalizó inglés porque ser inglés era para él la única forma posible de ser europeo. Recordemos, también, que a pesar de todas las peculiaridades de nuestro temperamento, nuestra historia y nuestro arte que a veces, un tanto imprudentemente, nos complacemos en exacerbar —bien está que existan, pero si existen, ¿a qué preocuparnos por ellas?: ya se manifestarán por sí solas—, a pesar de todas esas diferencias somos, antes que nada, europeos, y todo lo que hace referencia a una concreta tradición literaria europea hace referencia a nuestra concreta tradición: expresados en términos algo distintos, sus problemas serán también los nuestros.

Por si ello fuera poco, lo que Eliot intenta precisamente es hallar unas normas críticas generales, por escasas y modestas que sean; frente a la crítica impresionista de finales del siglo pasado y de principios de éste, se esfuerza en hallar unos criterios apreciativos aplicables a cualquier tipo de poema, por el solo hecho de ser un

* En mis notas acerca de los escritores de significación puramente inglesa citados por Eliot procuro —dentro de la forzosa brevedad— dar al lector español algo más que la escueta nota bibliográfica.

poema y no otra cosa, abstracción hecha de la personal relación en que se encuentra con su autor, o con un lector determinado; para la crítica lo importante son las relaciones entre ese poema y las demás criaturas poéticas, antecesoras, contemporáneas y sucesoras suyas. Estos criterios apreciativos acaso hayan de ser predominantemente formales —sobre todo si queremos aplicarlos con un mínimo de éxito a la poesía de nuestro tiempo—, como un correctivo a nuestra impertinente afición a adoptar y defender posiciones personales en terrenos donde la personalidad no tiene maldita cosa que hacer. Importa, para empezar, distinguir entre la naturaleza de la poesía y las funciones que la poesía desempeñó a lo largo de la historia o desempeña en nuestros días, porque todos —poetas, lectores y críticos— damos en definir la poesía de acuerdo con la peculiar función que tiene asignada dentro de nuestro esquema de vida; Eliot insiste discretamente sobre este punto, y nos hace ver que lo que la poesía es y lo que la poesía hace por nosotros no son la misma cosa.

3

Una cuestión interesante asoma, entre otras muchas, a las páginas de este libro: la de las relaciones entre poesía y comunicación. La idea de que el arte es comunicación se remonta a los albores del Romanticismo, su extraordinaria fortuna en nuestro país, a fecha más reciente; en los tres últimos lustros, gracias al magisterio poético de Vicente Aleixandre y a la obra teórica de Carlos Bou-

soño, la identidad poesía-comunicación ha tomado carta de naturaleza entre nosotros.

En Función de la poesía y función de la crítica, Eliot, al referirse por primera vez a la comunicación, hace un inciso certero: «un término que quizá plantea una cuestión». Es cierto. Que la poesía es comunicación se ha dicho y se repite entre nosotros casi hasta la saciedad, pero ¿qué se entiende por comunicación? Quien oye esa palabra en boca de personas distintas pronto advierte que cada una entiende por ella cosas más o menos distintas; el mismo Eliot parece emplearla en sentidos diversos. Creo que un somero examen de tal diversidad merece la pena de emprenderse; y no es mal lugar para hacerlo este prólogo a un libro sobre cuestiones literarias concretas y a un autor que siempre ha mostrado escaso entusiasmo por las generalizaciones precipitadas.

Hay que hacer una salvedad inicial: en muchos casos, quien afirma que la poesía es comunicación sólo pretende afirmar que la poesía cumple primordialmente una función comunicativa; me parece que tal es el caso de Vicente Aleixandre: la poesía es, para él, comunicación. Aleixandre habla como poeta y lector, y lo que dice es una verdad personal, no una verdad crítica.

La noción más extendida —y la más simple— de la comunicación está claramente expresada en la definición del arte por Tolstói: «Evocar un sentimiento que uno ha experimentado y, una vez evocado, transmitirlo por medio de movimientos, líneas, colores, sonidos o palabras de modo tal que los demás experimenten el mismo sentimiento». Ya vemos que Tolstói distingue en el proceso poético tres fases: experiencia de un sentimiento, evoca-

ción, transmisión. Ahora bien, ¿qué clase de sentimiento, dicho de modo más general, qué clase de emoción es ésta? ¿Cómo la experimenta el poeta? ¿Y qué transmite: la emoción que experimentó o la emoción que experimenta al evocar esa emoción? Parece que Tolstói está pensando en una emoción cualquiera de un hombre que, luego, resulta ser poeta. Me pregunto por qué esa determinada emoción personal del poeta necesitó comunicarse en forma de poema; miles de compañeras suyas se contentan con medios más inmediatos —y quizá más eficaces— tales como el beso o la bofetada. Wordsworth, que fue el primer teórico de la comunicación, se daba perfecta cuenta del carácter especialísimo de las emociones originadoras de poemas: «La poesía nace de la emoción recordada en tranquilidad... La emoción es contemplada hasta que, por una especie de reacción, la tranquilidad desaparece poco a poco y una emoción emparentada* con la que era antes objeto de contemplación se produce de modo gradual y llega a existir verdaderamente en la mente». El análisis de Wordsworth es mucho más fino que el de Tolstói: hace hincapié en que, para el poeta, lo decisivo es la contemplación de la emoción, no la experiencia de ella; pero nos deja una duda: ¿en qué momento se puede decir que esa nueva emoción —la poética— existe verdaderamente?

Para los teóricos de este tipo de comunicación la obra poética se limita a transmitir, sin configurarlas, las emociones personales de un hombre; lo que se produce no es propiamente una comunicación, sino una transmisión. El fenómeno, que se da en algunos poemas, constituye ver-

* El subrayado es mío.

daderamente una excepción a la esencial unicidad y autonomía del acto poético; como dice Carlos Barral,* la comunicación así entendida «supone la preexistencia al poema de un contenido psíquico que pudiera ser explicado idiomáticamente y que es transmitido, por medio de una manipulación estética de la lengua, al lector en el acto de la lectura. De tal modo que se establece una corriente entre poeta y lector, por la que viaja, sin haber sido abstraído por el idioma, un contenido de la vida psíquica de aquél. Por donde, a la manera romántica, sería ese contenido preexistente al poema el elemento sustancial de la emoción poética, y los demás que se distinguieren, y el procedimiento mismo, medios con que se operaba». En este tipo de poesía el poema refiere de modo inmediato a una realidad que es previa a él. El poeta didáctico, el poeta engagé (que no pasa de ser un didáctico disfrazado), refiere siempre sus poemas a un sistema de creencias religiosas o morales, a una ideología política o social, que posee una absoluta validez: la poesía es transmisión. La referencia a la personalidad del poeta (vista al modo romántico) es, con todo, la más frecuente hoy día. Pero aunque el poeta a menudo opera con emociones de las que tiene alguna experiencia personal, esta experiencia no es el fundamento de su eficacia poética: el fallo de toda doctrina de la poesía como transmisión reside en olvidar que el poeta trabaja la mayor parte de las veces sobre emociones posibles y que las suyas propias sólo entran en el poema (tras un proceso de despersonaliza-

* «Poesía no es comunicación», artículo publicado en el número 23 de la revista *Laye*.

ción más o menos acabado) como emociones contempladas, no como emociones sentidas.* Por otra parte, es muy dudoso que al leer un poema revivamos las emociones que el autor experimentara en el trance de la composición; como observa Eliot, «lo que el poeta experimenta no es la poesía, sino el material poético: escribir un poema es una experiencia original; la lectura de ese poema por el autor u otra persona es cosa distinta».

Hay otro modo de entender la comunicación, que es más sutil: parte de un explícito reconocimiento de la autonomía del acto creador. El poema posible aparece en principio como un estado anímico, no definido pero poseedor de signo afectivo, y va cuajando a compás de la faena creadora: las vicisitudes de ésta le dan contorno y contenido. El proceso lo ha descrito Carlos Bousoño en su obra *La Poesía de Vicente Aleixandre*.** Aquí el poema no es un mero medio de transmisión; el poeta trabaja a base de sus personales experiencias,*** pero éstas

* Creo que Carlos Bousoño, en su *Teoría de la expresión poética*, incurrir también en ese olvido o, por lo menos, no recalca lo bastante el carácter especial de la emoción poética. Tampoco parece deslindar claramente lo que yo llamo aquí «transmisión» de la «comunicación trascendente» de que hablo después y que, a juzgar por algunos pasajes de su libro, coincide con su concepto de la comunicación; en otros pasajes (cuando define la poesía como «la transmisión puramente verbal de una compleja realidad anímica previamente conocida por el espíritu como formando un todo, una síntesis», cuando distingue en el acto creador dos etapas, una de conocimiento y otra de comunicación, cuando insiste en que el lector revive, en toda su unicidad, las emociones experimentadas por el poeta) parece estar pensando en la poesía como transmisión. Tengo entendido que en la próxima edición de su obra se propone precisar algo más acerca de su idea de la comunicación.

** Págs. 205-208.

*** El significado preciso que doy aquí al término «experiencia» apa-

se organizan de manera imprevista, según leyes instantáneas, y son decisivamente modificadas por los elementos lingüísticos y formales; la comunicación es mediata: ya no se produce de hombre a hombre, sino de poeta a lector, y lo comunicado es, ante todo, el signo afectivo que la realidad del poema confiere a las experiencias que lo integran, y que desprendidas de él carecerían de sentido. Ya se habrá adivinado que la forma extrema —y, en cierto modo, clásica— de este tipo de comunicación es el superrealismo. La poesía superrealista es, efectivamente, comunicación porque se limita a expresar estados anímicos en magma, que, si bien poseen signo afectivo, no han llegado todavía a constituirse en realidades objetivas y concretas poseedoras de sentido por sí mismas. Fuera de la escuela superrealista, la comunicación inconsciente actúa, desde luego, como uno de los elementos de esa compleja experiencia que es la lectura y el goce de un poema; pero no es más que eso: un elemento constante entre otros. Digamos, por ejemplo, que, al leer la Oda a Juan de Grial de Fray Luis de León, la comunicación inconsciente es uno de los elementos formadores de nuestro goce, pero no el único. Leer la Oda a Juan de Grial es, en cierto modo, una experiencia más compleja y más rica que leer *L'Union Libre* de André Breton, precisamente porque en este segundo poema la comunicación inconsciente es un elemento decisivo, y en aquél no.

Ahora bien, si es el poema en curso quien orienta y conforma la emoción, si ésta no es origen sino conse-

rece muy claro en las siguientes palabras de Eliot: «Para Donne, un pensamiento era una experiencia: modificaba su sensibilidad».

cuencia que existe sólo en función de él, y que no puede existir sin él, ¿no será el poema quien despierta esa emoción y pone al poeta, consciente o inconscientemente, en comunicación con ella? Ciertamente que las experiencias que entran en el juego estaban ya latentes en el poeta, pero el poema las trae a la conciencia, las polariza y les confiere un valor objetivo que las hace inteligibles. Poesía es comunicación porque el poema hace entrar a su autor en comunicación consigo mismo.

Del otro lado del poema, en el acto de lectura, ocurre parecidamente: ciertas experiencias tácitas son polarizadas y el lector es puesto en comunicación con ellas, es decir, consigo mismo. Pero la emoción que el lector experimenta no se parece en nada a las experimentadas en el curso de su vida ordinaria, y si el poema es expresivo de una de ellas lo que hace es despersonalizarla, porque le da forma objetiva. La emoción del arte es impersonal, ha dicho muchas veces Eliot; y casi no es una emoción, porque ésta deja de existir como tal tan pronto tenemos de ella una visión clara y distinta.

En resumen: en los casos de transmisión, la comunicación pretende establecerse directamente, de hombre a hombre, despojando al poema de toda entidad, y de toda autonomía al acto de composición y al acto de lectura; la comunicación inconsciente es mediata y harto difusa: se establece de poeta a lector (dos modos muy peculiares que los hombres adoptan en determinados momentos); hay, por último, otro tipo de comunicación en el que no se produce ese flujo emocional de persona a persona: autor y lector, cada uno por separado, se enfrentan con el poema y entran en comunicación consigo mismos. El acto

de lectura es también un acto creador, y la emoción poética puede tener para el lector un significado personal muy distinto del que tiene para el poeta. No me extrañaría que este tipo de comunicación, lograda por medios puramente verbales, fuera en poesía un elemento aún más constante que la simple comunicación inconsciente de poeta a lector; pero no define la poesía, porque puede producirse mediante estímulos verbales bien distintos de una obra poética. Veamos una muestra.

En terapéutica psicoanalítica es frecuente el empleo de un procedimiento que suele denominarse test de asociaciones determinadas y que se utiliza para lograr un contacto inicial con las regiones enfermas de la psique; consiste, esencialmente, en vigilar y anotar las respuestas del paciente a una serie de palabras-estímulo, escogidas y ordenadas de tal modo que favorezcan sus asociaciones mentales más típicas. Desconozco —y tampoco me interesa— la eficacia médica de tal procedimiento. Lo interesante es que el test no se propone otra cosa que hacer entrar al paciente, por medios puramente verbales, en comunicación afectiva con las partes enfermas de su yo. No creo —por más que la poesía superrealista naciese en estrecha relación con las doctrinas freudianas— que una lista de palabras-estímulo constituya un poema, ni creo que lo crea nadie. Por lo visto, no toda comunicación «a través de meras palabras» es poesía, a pesar de la afirmación de Carlos Bousoño.* Tiene que haber algo más: Y ese algo más no es otra cosa que la intención formal, raíz de todo poema: la voluntad, por parte del poeta, de

* Teoría de la expresión poética, pág. 25, Gredos, Madrid, 1952.

hacer un poema (y, correlativamente, la voluntad por parte del lector de leer un poema) es lo que constituye a éste como algo radicalmente distinto de una lista de palabras-estímulo; no basta la sola comunicación afectiva: ha de existir, además, una contemplación. Quizá pudiera hablarse, en última instancia, de una mera comunicación estética: lo que se comunica es el poema mismo en tanto que forma dotada de realidad propia.

Este razonamiento queda trunco. La consecuencia obligada —«si la poesía no es eso, ha de ser esto otro»— que comenzaba a esbozarse en el párrafo anterior, no aparecerá por ningún sitio. No me interesa demasiado que aparezca. Me interesaba hacer ver que, si se dice que poesía es comunicación, hay que decir inmediatamente después qué se entiende por comunicación; es ésta una palabra abstracta, y las palabras abstractas son peligrosas. He ahí una razón más para interrumpir mis razones: estaba a punto de caer en el vicio que reprocho: «intención formal», «realidad propia» son, también, abstracciones; describir, no definir, lo que se entiende por ellas costaría muchas páginas. Mejor que cada cual reflexione sobre estos problemas, una vez leído este libro.

«La gente es aficionada a creer que existe una esencia única de la poesía, susceptible de formulación», dice Eliot. Todas las artes son obra del hombre y son, por ello, esencialmente impuras, es decir, complejas; la poesía, debido al material con que opera, es la más impura de todas. La comunicación es un elemento de la poesía, pero no define la poesía; la actividad poética es una actividad formal, pero nunca es pura y simple voluntad de forma. Hay un cierto grado de transmisión, de comunicación, en la poe-

sía clásica,* hay una mínima voluntad de forma —una voluntad de orientación del poema— en el poeta superrealista. La poesía es muchas cosas; un poema puede consistir simplemente en una exploración de las posibilidades concretas de las palabras.

4

Sólo me queda hacer unas cuantas observaciones a propósito de mi labor traductora.

Como todo traductor, empecé mi tarea decidido a guardar una fidelidad literal al texto extranjero para advertir muy pronto que la traducción literal es a menudo la más infiel, porque conceptos equivalentes poseen en cada lengua un valor idiomático distinto; no queda otro remedio que apartarse de la letra. Si traducir es siempre traicionar, mejor traicionar a conciencia y con toda la ciencia de que uno sea capaz. Eliot es un gran poeta y un gran escritor, su prosa la precisión misma: toda palabra cuenta. Y tras la palabra escrita se transparenta siempre, dándole viveza, la palabra hablada, el modo de entonar y acentuar, el tono ligeramente más bajo que en el diálogo se marca uno de esos incisos, tan frecuentes en esta prosa escrupulosa, que parecen reflejar los rodeos del pensamiento hasta llegar a la formulación exacta, una vez hechas todas las salvedades y habida cuenta de cada

* Por supuesto, no me refiero aquí al clasicismo como escuela sino a lo clásico como actitud poética, como talante (para decirlo con una palabra de moda).

posible excepción. El mismo Eliot se ha reído de su conversación

so nicely...
restricted to What Precisely
and If and Perhaps and But.*

Pero el estilo jamás se hace pesado, y en algún momento, al enfrentarse con alguna cuestión demasiado seria, algo como una irónica humildad nos hace sonreír. Lamento no haber sabido dar una correspondencia exacta de la prosa eliotiana; espero, con todo, haber evitado ese aire de hospiciano recién rapado tan frecuente en las traducciones españolas.

Jaime Gil de Biedma (1955)

* «Tan finamente / restringida a "lo que precisamente" / y "sí" y "quizás" y "pero".»

Función de la poesía
y función de la crítica

A la memoria de Charles Whibley,
a quien prometí un libro mejor

Prefacio a la edición de 1964

Se ha dicho que Yeats estaba cansado de que considerasen *El lago de Innisfree* como su poema antológico. En mi juventud estimaban *La figlia che piange* como el más inocuo de mis poemas, pero en años posteriores se ha procedido a una elección más justa para representar mi obra (aunque debería alegrarme de no seguir oyendo la detonación y el sollozo). Sin embargo, con respecto a mis ensayos no he sido tan afortunado. De la misma manera que todo estudiante de literatura que debe exponer sus conocimientos acerca de mi trabajo crítico aprobará el examen, sin duda, si alude a la «disociación de la sensibilidad» y al «correlato objetivo», así todo crítico que desee presentar una muestra de mis ensayos seleccionará *Tradición y talento individual*, tal vez el más juvenil y, desde luego, el primero que apareció en letra impresa.

Publico nuevamente *Función de la poesía y función de la crítica* con la leve esperanza de que algún antólogo futuro considere representativa alguna de estas conferencias en lugar de *Tradición y talento individual*. Este último, el más conocido de mis ensayos, apareció

en el año 1917, cuando me hice cargo de la subdirección de *The Egoist*, porque habían llamado a filas a Richard Aldington, y cuando aún no me habían pedido que colaborase en ninguna otra publicación. Escribí las conferencias que forman el presente volumen durante el invierno de 1932-1933. Había tenido el honor de que me nombraran titular de la cátedra Charles Eliot Norton en Harvard, un puesto que ofrecían anualmente a un hombre de letras, norteamericano o europeo, por el periodo de un año. No dispuse de tiempo libre para preparar las conferencias hasta que llegué a Cambridge, Estado de Massachusetts, en el otoño de 1932, de modo que tuve que componerlas con considerables apremios, durante mi estancia allí. No obstante, tras haberlas leído dos veces, me sorprendí al descubrir que seguía dispuesto a aceptarlas como una manifestación de mi postura crítica.

Mis primeros ensayos críticos, que datan de una época en la que, hasta cierto punto, me influía el entusiasmo de Ezra Pound por Remy de Gourmont, llegaron a parecerme un producto de inmadurez, aunque no repudio *Tradición y talento individual*. Las ocho conferencias incluidas en este volumen siguen pareciéndome válidas, a pesar de que escribí varias de ellas en el mismo periodo de tiempo en que pronunciaba otras de la serie. Por lo menos no me avergüenza ni el estilo ni el contenido. Hacía muchos años que no las había examinado, y ahora, al cabo de dos lecturas, me parecen lo bastante aceptables para confiar en que su nueva publicación esté justificada.

En cuanto al párrafo inicial de la primera conferen-

cia, debo explicar que en aquel momento Estados Unidos se hallaba en vísperas de las elecciones presidenciales que dieron a Franklin D. Roosevelt su primer mandato.

T.S. Eliot, 1963

Prefacio a la edición original

Las siguientes conferencias, profesadas en la Universidad de Harvard a lo largo del curso 1932-1933, debieron mucho de su éxito a un auditorio más que dispuesto a aplaudir méritos y disimular defectos; bien claro advierto que el efecto que entonces produjeron fue, en gran medida, un efecto dramático, y que han de resultar aún más decepcionantes para aquellos que las escucharon que para quien no lo hizo. Hubiese preferido dejar a mis oyentes con la impresión recibida, cualquiera que ésta fuese; pero, de acuerdo con las normas de la fundación, las conferencias han de ser publicadas, y dentro de un término fijo. Con ello atenúo mi perpetración de otro libro innecesario.

Me alegra, sin embargo, tener oportunidad de expresar en letra impresa mi agradecimiento al rector y los profesores del Harvard College; al Norton Professorship Committee, y especialmente al profesor John Livingston Lowes; al rector de la Eliot House y a la señora Merriman, con mis cordiales recuerdos para los miembros y tutores de aquella casa; al doctor Theodore Spencer; y al señor y la señora Dwight Sheffield por sus innumerables observaciones y sugerencias.

Mucho siento que el señor I.A. Richards se hallase en Inglaterra en tanto yo preparaba en América estas conferencias, y que al corregirlas para publicación, ya en Inglaterra, se encontrara él en América. Hubiera deseado para ellas el beneficio de su crítica.

T.S. Eliot, Londres, agosto de 1933

Introducción

«El país entero se halla excitado por las campañas políticas hasta un extremo de irracional emoción. Una reorganización de partidos, como resultado indirecto de la lucha entre demócratas y republicanos, no parece imposible. Mas no debe esperarse ningún cambio radical.»

Estas palabras se leen en una carta de Charles Eliot Norton fechada el 24 de septiembre de 1876. He querido iniciar con ellas mis conferencias, que no tendrán conexión alguna con cuestiones políticas, como un recordatorio de los varios intereses del erudito y humanista cuyo nombre lleva esta fundación. Afortunado es aquí el conferenciante si siente, como yo, simpatía y admiración hacia el hombre cuya memoria tratan de mantener viva sus conferencias. Charles Eliot Norton poseyó todas las cualidades morales y espirituales de estirpe estoica que son posibles sin los beneficios de una religión revelada, y todos los dones intelectuales que son posibles sin genio. Hacer lo útil, decir lo justo y contemplar lo bello es bastante para una vida de hombre. Pocos han sabido conjugar mejor las contra-

puestas exigencias de la vida privada y de la vida pública; pocos tuvieron mejores oportunidades y, teniéndolas, pocos han hecho mejor uso de ellas. El hombre público, el político al uso, raras veces asciende a la esfera oficial sin asumir de inmediato un continente oficial; Norton supo siempre preservar su intimidad, y viviendo en medio de una sociedad acristiana y en un mundo que, como él advirtió a ambos lados del Atlántico, comenzaba a caducar, supo mantener los criterios de humanidad y humanismo en que se había formado. Desde muy joven aprendió a mirar hacia el orden futuro sin optimismos y hacia el orden pasado sin nostalgia. En una carta de diciembre de 1869 se expresa más seria y despaciosamente:

«El futuro de Europa es incierto; parece que estuviéramos entrando en una nueva etapa histórica en la que las cuestiones que enfrentan a los partidos y despiertan una vez tras otra las pasiones y la violencia no serán ya políticas, sino estrictamente sociales. Que nuestro periodo de economía de empresa, libre competencia e ilimitado individualismo represente el estadio más alto del progreso humano es más que dudoso; a veces, cuando considero el presente orden social europeo (por no decir nada del americano), dañoso igualmente para las masas altas y bajas, me pregunto si nuestra civilización sobrevivirá a la acción de las fuerzas confabuladas para destruir muchas de las instituciones en que se encarna, o si no habremos de pasar por otro ciclo de decadencia, caída, destrucción y renacimiento, como el que se produjo en los trece pri-

meros siglos de nuestra era, y no me entristecería en exceso que así fuese. Nadie que de verdad conozca lo que es la sociedad en nuestra época puede creer que merezca la pena conservarla sobre sus fundamentos actuales».^{1*}

Palabras son éstas que suscribiríamos muchos de los que contemplamos los problemas contemporáneos a través de un esquema más dogmático que el de Norton. Al menos, el valor permanente de la literatura —ya que no del dogma— era para él indiscutible: el pueblo que descuida su patrimonio literario deviene bárbaro; el pueblo que deja de producir literatura paraliza su pensamiento y su sensibilidad. La poesía de un pueblo toma vida del habla y a su vez le da vida: representa su expresión más acabada de conciencia, poder y sensibilidad.

Estas conferencias tratarán tanto o más de la crítica de poesía que de la poesía misma, y su tema no lo constituye la mera relación entre crítica y poesía, si con ello significamos que se conoce de antemano qué es la poesía, qué hace y para qué sirve; en realidad, buena parte de la tarea crítica no se ha propuesto desde siempre otra cosa que responder a esas preguntas. Permittedme, pues, partir de la ignorancia acerca de cuál cosa sea la poesía, qué es lo que hace o debería hacer, para qué sirve, y desde ella intentar descubrir, examinando la relación entre poesía y crítica, la función y utilidad

* Las notas numeradas son del autor. El lector hallará el texto de las mismas en el apéndice final de este libro. (N. del E.)



de cada una. Y acaso vengamos a caer en la cuenta de que no sabemos claramente lo que «función» y «utilidad» significan; más valdrá, por lo menos, no darlo por muy sabido.

No empezaré por definir qué es y qué no es la poesía, ni si ha de estar siempre en verso; o por considerar la diferencia entre la antítesis poesía-verso y la antítesis poesía-prosa. En cualquier caso podemos distinguir desde el principio en la crítica, si no dos clases, al menos dos tendencias. Por crítica entiendo aquí toda la actividad intelectual encaminada bien a averiguar qué es poesía, cuál es su función, por qué se escribe, se lee o se recita, bien —suponiendo, más o menos conscientemente, que eso ya lo sabemos— a apreciar la verdadera poesía. Podremos hallar en una buena crítica otros designios, pero estos dos son los únicos que se le permite profesar. La crítica, por supuesto, no llega jamás a averiguar qué es la poesía: no puede encerrarla en una simple definición; pero, la verdad, no sé qué utilidad tendría ésta, una vez hallada. No es posible tampoco una valoración definitiva de la poesía. Las preguntas: ¿qué es la poesía?, ¿es éste un buen poema?, constituyen, pues, las dos metas teóricas de toda labor crítica. No hay entusiasmo teórico que baste para responder a la segunda cuestión porque no hay teoría que vaya lejos si no se funda en una experiencia directa de la buena poesía; asimismo, nuestra directa experiencia de la poesía requiere una buena cantidad de actividad generalizadora.

Las dos preguntas, que representan la más abstracta formulación de lo que no es, ni mucho menos, una ac-

tividad abstracta, se implican mutuamente. Todo crítico de cuya obra, pasados los años, vale la pena una lectura se ha hecho cuestión de ambas, no importa cuán imperfecta haya sido su respuesta. Los escritos sobre poesía de Aristóteles que han llegado hasta nosotros avivan nuestra apreciación de los trágicos griegos; Coleridge, en su apología de la poesía de Wordsworth, se ve empujado a una serie de generalizaciones que son del mayor interés; y Wordsworth, al comentar su propia obra, hace unas cuantas afirmaciones sobre la naturaleza de la poesía, excesivas quizá, pero que tienen sentido y conexiones más profundas de lo que él mismo imaginara. I.A. Richards, que conoce mejor que nadie el instrumental que un crítico científico precisa, nos dice que se requiere «un conocimiento apasionado de la poesía y una aptitud para el análisis desapasionado». Richards, como todo crítico de poesía serio, es también un serio moralista. Su ética, su teoría de los valores, es tal que yo no puedo aceptarla; mejor dicho: no acepto ninguna teoría erigida sobre meros fundamentos psicológicos individuales. Pero que su psicología de la experiencia poética se apoya en su propia experiencia de la poesía es tan cierto como que su sistema de valores brota de su psicología. Y se puede disentir de sus conclusiones filosóficas sin dejar por ello de creer —como yo creo— en su gusto poético certero. Por otra parte, si no se cree en la aptitud del crítico para distinguir entre un poema bueno y uno malo, poca fe merecerán sus teorías. Para analizar el goce que un poema produce el crítico tiene que haberlo experimentado; y ha de convencernos de la certeza de su

gusto, pues gustar de un mal poema, en la idea de que es bueno, no es lo mismo que gustar de un buen poema.

Exigimos al crítico teorizante capacidad para reconocer un buen poema así que se enfrenta con él; mas quien sabe reconocer un buen poema no siempre acierta a explicarnos el porqué de su bondad. La experiencia poética, como cualquier otra, sólo es parcialmente expresable en palabras; para empezar, y como dice Richards, «lo que en un poema importa no es nunca lo que *dice*, sino lo que *es*». Personas incapaces de explicar su afición por un poema tienen, a veces, una sensibilidad más profunda y discriminadora que otras a quienes nada cuesta hablar copiosamente sobre él; recordemos que la poesía no se escribe pura y simplemente para proveer de tema a la conversación. Aun el crítico más cumplido no puede, en última instancia, sino señalar la poesía a su parecer auténtica. Sin embargo, hablar de poesía es una parte, o una prolongación, de nuestra experiencia poética, y lo mismo que se ha invertido mucha meditación en hacer poesía, mucha puede invertirse en estudiarla. Lo primordial en todo crítico es su aptitud para seleccionar el buen poema y rechazar el malo; reconocer el buen poema nuevo que responde propiamente a las nuevas circunstancias es la mejor prueba de su aptitud. La experiencia poética, tal y como se desarrolla en la persona madura y consciente, no consiste en una mera suma de experiencias frente a diversos poemas; la educación, en poesía, re-

quiere una ordenación de esas experiencias. Nadie nace dotado de gusto infalible, nadie lo adquiere súbitamente al llegar a la pubertad, o más tarde. La persona de experiencia limitada está siempre expuesta a dejarse engañar por la falsificación o por el artículo adulterado; y así vemos generación tras generación de lectores bisoños engañarse con lo ficticio y adulterado de su propia época, prefiriéndolo, incluso, por ser más fácilmente asimilable, al producto genuino. Creo, sin embargo, que existe un vasto número de gentes con innata aptitud para gozar de una porción de buena poesía: cuánta y cuántos grados de aptitud pueden distinguirse son cuestiones que no interesan ahora. Ciertamente, sólo el lector excepcional llega en el transcurso del tiempo a clasificar y comparar sus experiencias, a considerar cada una a la luz de las demás y, según van multiplicándose, a comprender cada una más profundamente. El goce se profundiza en apreciación, que añade una fruición intelectual a la originaria intensidad del sentimiento. Cuando no nos contentamos con escoger y rechazar, sino que ordenamos lo escogido, hemos llegado a un segundo estadio en nuestro conocimiento de la poesía. Y podría hablarse de un estadio tercero, o de reordenación, en que el lector, ya formado, se enfrenta con algo nuevo en su tiempo y descubre un nuevo criterio poético de acuerdo con el cual considerarlo.

Este criterio que nuestro intelecto alumbró, como un fruto de la poesía con cuya lectura hemos gozado, es en cierto modo la respuesta que se da cada cual a la pregunta ¿qué es la poesía? En el primer estadio lle-

gamos a conocer lo que es la poesía leyendo, y gustando de una parte de la poesía que leemos; más tarde, la percepción de similitudes y diferencias entre el poema que leemos y los poemas que anteriormente nos hicieron gozar contribuye a nuestro placer. Aprendemos lo que la poesía es —si es que alguna vez llegamos a aprenderlo— leyendo poesía; aunque quizá seríamos incapaces de reconocer la poesía en particular si no tuviéramos de antemano una idea de la poesía en general. En todo caso, la pregunta ¿qué es la poesía? brota naturalmente de nuestras experiencias poéticas particulares. Así, por más que ninguna otra forma de actividad intelectual haya producido a lo largo de su historia un número tan escaso de obras dignas de leerse, la crítica, lo mismo que toda actividad filosófica, es inevitable y no requiere justificación. Preguntarse ¿qué es la poesía?, es admitir la función crítica.

Es bien sabido que algunos periodos creadores de gran poesía no conocieron la crítica escrita, y que en otros de crítica abundante la poesía ha sido inferior; este hecho ha sugerido a muchos una antítesis entre lo crítico y lo creador, entre edades críticas y edades creadoras; a menudo se ha dicho que la crítica florece en los periodos de escasa lozanía creadora, y a ello se debe el que inevitablemente se califiquen de «alejandrinas» las edades críticas. Varios toscos supuestos fomentan este prejuicio, entre ellos la confusión de cosas diversas y obras de diversa calidad bajo el denominador común de «crítica». A lo largo de estas conferencias vengo usando el vocablo —espero que lo adviertan— en un sentido muy estricto. No tengo intención de atenuar los

defectos de gran número de libros que circulan bajo esa etiqueta, ni de halagar la haragana afición a sustituir el estudio cuidadoso de los textos por la asimilación de opiniones ajenas. Si los hombres escribiesen únicamente porque tienen algo que decir, y no porque desean escribir un libro o porque ocupan una posición tal que se espera de ellos que escriban libros, la masa de obras críticas no estaría del todo desproporcionada con el escaso número de las que merecen leerse. Aquellos que consideran la crítica como una actividad de decadencia y un síntoma, si no una causa, de impotencia creadora separan las circunstancias literarias de las circunstancias vitales hasta un extremo de falsificación. Cambios como el paso del poema épico compuesto para la recitación al poema épico compuesto para ser leído, o como los que pusieron fin a la balada popular, son inseparables de vastas mutaciones sociales que siempre han ocurrido y siempre ocurrirán. W.P. Ker, en su ensayo sobre *The Forms of English Poetry*, observaba que:

«El arte de la Edad Media es corporativo y social; la escultura, por ejemplo, tal como la contemplamos en las grandes catedrales. Con el Renacimiento los determinantes de la poesía cambian. Durante la Edad Media hay cierta natural afinidad con las condiciones griegas; tras el Renacimiento, una consciente y voluntaria reproducción en las naciones modernas de las condiciones que prevalecían en la poesía de Roma. La poesía griega es en muchos aspectos medieval, la latina de la edad de oro es renacentista, imitación de tipos deriva-

dos de Grecia, bajo muy diferentes circunstancias y en una relación diferente del poeta con su público.

»No es que la poesía latina o la moderna sean sociales. Pero es cierto que las tendencias del arte moderno, incluida la poesía, son a menudo contrarias al gusto popular de la época; los poetas suelen quedar abandonados a sí mismos en una busca solitaria de temas y modos de expresión y los resultados suelen considerarse tan desconcertantes, ofensivos y deleznable como el *Sordello* de Browning se consideró en su tiempo».

Lo que es cierto para los cambios mayores en la forma de la poesía lo es también, me parece, para el paso de una edad precrítica a otra crítica. Lo es desde luego para el paso de una edad prefilosófica a una filosófica, y no se puede deplorar la existencia de la crítica sin lamentar la de la filosofía. Podríamos afirmar que el desarrollo de la crítica es un síntoma de desarrollo y de cambio en la poesía, y que el desarrollo de la poesía es en sí mismo un síntoma de cambios sociales. El momento decisivo para la aparición de la crítica parece serlo aquel en que la poesía deja de ser expresión del alma de todo un pueblo. El drama de Dryden, pretexto principal de sus escritos críticos, nace de su percepción de que las posibilidades del drama a la manera de Shakespeare estaban agotadas; la forma persistió en las tragedias de un escritor como Shirley (que está mucho más al día en sus comedias) luego que la mente y la sensibilidad de Inglaterra habían variado. Dryden no escribía para todo un pueblo: escogió una forma que

no había brotado de tradición o de exigencia popular, una forma, por tanto, cuya aceptación había de realizarse mediante su difusión a través de una reducida sociedad; los dramaturgos senequistas* habían intentado parecida empresa. Pero el sector de la sociedad a quien se dirigía la obra de Dryden y de los restantes escritores de la Restauración constituía algo así como una aristocracia intelectual; cuando el poeta se enfrenta con una época en que no existe tal aristocracia intelectual y en que el poder está en manos de una clase tan democratizada que sin dejar de actuar como tal clase cree representar a toda la nación, cuando no hay otra alternativa que el soliloquio o la capilla, las dificultades con que tropieza y la consiguiente necesidad de una crítica son mayores. En su ya citado ensayo dice Ker:

«No hay duda de que en el siglo XIX los poetas están más abandonados a sí mismos que en la centuria anterior, y el influjo de ello en sus virtudes y defectos es inconfundible... La heroica independencia de Browning, y en realidad toda la caprichosa y aventurera poesía decimonónica, está íntimamente enlazada con la crítica y la cultura ecléctica que viaja por el mundo entero en busca de belleza artística... Los temas se toman de todas las épocas y de todas las naciones; los poetas

* Creville, Daniel, Alexander y los restantes poetas del círculo de la condesa de Pembroke intentaron crear una tragedia culta, a imitación de Séneca, frente a los excesos del teatro popular. La influencia de Séneca fue muy profunda en Inglaterra, y no fueron ellos los únicos en experimentarla; Eliot se ha ocupado de ella en un trabajo que aparece incluido en *Los poetas metafísicos y otros ensayos* bajo el título «Séneca en traducción isabelina».

son críticos y eruditos, y están justificados como están justificados los exploradores, sacrifican lo que éstos sacrifican al abandonar el país natal... Espero no ser mal entendido si hago notar que sus victorias traían aparejados ciertos riesgos, si no para ellos mismos al menos para la forma y la tradición poéticas».

Creo que los cambios graduales en la función de la poesía, según varía la sociedad, quedarán más acentuados una vez hayamos considerado a unos cuantos críticos como representantes de sus respectivas generaciones. A lo largo de trescientos años la crítica ha ido modificando sus supuestos y sus propósitos, y es lo más seguro que siga haciéndolo. Claro que la crítica puede asumir distintos aspectos: hay siempre una gran proporción que es retrógrada e irrelevante, como hay siempre demasiados escritores a quienes no califica ni el conocimiento del pasado ni la conciencia de la sensibilidad y los problemas del presente. Nuestros primeros críticos, bajo la influencia de los estudios clásicos y la erudición italiana, hicieron afirmaciones muy amplias acerca de la naturaleza y la función de la literatura. La poesía era un arte decorativo, a favor del cual se hacían a veces extravagantes demandas, pero en el cual los mismos principios parecían convenir invariablemente a todas las sociedades y todas las culturas; arte profundamente afectado por la aparición de una nueva clase social (sólo vagamente, en el mejor de los casos, relacionada con la Iglesia) poseedora orgullosa de los misterios del latín y del griego. En Inglaterra, el impulso crítico, nacido al calor del nuevo contraste de lo

latino con lo indígena, halló en el siglo XVI el grado adecuado de oposición. Esto es, que durante el periodo que para nosotros representan Spenser y Shakespeare las nuevas fuerzas estimulaban el genio autóctono sin abrumarlo. El objeto de mi segunda conferencia será hacer el favor debido a la crítica de este periodo y que me parece no ha recibido todavía. En la centuria siguiente, el gran acierto crítico de Dryden consiste en haberse dado cuenta en el momento oportuno de la necesidad de reafirmar el elemento nacional en literatura. Dryden es en su teatro más deliberadamente inglés que sus predecesores; sus ensayos sobre drama y sobre el arte de traducir son estudios meditados acerca de la naturaleza del teatro y del idioma inglés; su misma adaptación de Chaucer es una afirmación de la tradición nativa —y no, como se ha considerado tantas veces, una divertida y patética muestra de su incapacidad para apreciar la belleza de la lengua y la métrica chaucerianas. Allí donde los críticos isabelinos, en su mayor parte, tenían conciencia de algo que importar y adaptar la tenía Dryden de algo propio que salvar. Pero a lo largo de este periodo, y aun por mucho tiempo más, un supuesto permaneció invariable: el referente a la función de la poesía. Cualquier lector de la *Apology for Poetry* de Sidney ve enseguida que los *misomousoi* contra quienes defiende la poesía son meros fantasmas, que está seguro de la simpatía del lector y que nunca se ve precisado a plantearse seriamente para qué sirve la poesía, qué hace y si es deseable. Sidney parte de la base de que la poesía deleita e instruye a un tiempo, es un adorno de la vida social y un honor para la nación.



Estoy lejos de disentir de estos someros supuestos; mi tesis es que por largo tiempo no fueron modificados ni puestos siquiera en tela de juicio; que durante ese tiempo se escribió gran poesía y alguna que otra obra crítica que, precisamente por los supuestos de que parte, tiene permanente valor. Creo, más bien, que en una época en que la función de la poesía es algo sobre lo que hay un acuerdo general es más fácil que se dé esa minuciosa consideración, verso por verso, de aciertos y de errores expresivos tan notoriamente ausente de la crítica de nuestro tiempo, una crítica que parece exigir a la poesía no que esté bien escrita, sino que sea «representativa de su época». Desearía yo que prestásemos más atención a la propiedad expresiva, a la claridad u oscuridad, a la precisión o imprecisión gramatical, a la palabra justa o inadecuada, levantada o vulgar, en nuestro verso; en fin, a la buena o mala crianza de nuestros poetas. Mi opinión es que un gran cambio de actitud con respecto a la poesía, en cuanto a esperanzas y exigencias, se produjo, digámoslo aproximadamente, a fines del siglo XVIII. Wordsworth y Coleridge no se limitan a demoler una tradición literaria superada, sino que se rebelan contra todo un orden social; sus pretensiones a propósito de la función de la poesía alcanzarían un punto de máxima exageración en la frase famosa de Shelley: «Los poetas son los ignorados legisladores de la humanidad». Quizás otros cantores de la poesía dijeron antes lo mismo, pero no querían decir lo mismo: Shelley (para decirlo con una ingeniosa frase de Bernard Shaw) fue en esta tradición el primero de los diputados por el partido de la Natu-

raleza. Si Wordsworth creyó que su tarea consistía en una simple reforma de la lengua se equivocó: se trataba de una revolución; y su propia lengua era tan capaz de artificialidad y no más capaz de naturalidad que la de Pope, como ya Byron pensara y Coleridge cándidamente señaló. La decadencia de la religión y el desgaste de las instituciones políticas dejaba fronteras dudosas que el poeta pronto traspasó, y sus anexiones fueron legitimadas por la crítica. Durante largo tiempo el poeta se convierte en una especie de sacerdote, y creo que todavía hay quien imagina obtener frutos religiosos de la lectura de Browning o de Meredith. El mejor representante de la etapa siguiente es Matthew Arnold. Arnold era demasiado moderado y razonable para sostener que la poesía es el mejor vehículo para la transmisión de instrucción religiosa, y él, personalmente, tenía muy poca que transmitir, pero descubrió una nueva fórmula: la poesía no es religión, pero es un capital sucedáneo de la religión; nada de vino engañosamente aguado: algo así como café sin cafeína o té sin tanino. La doctrina de Arnold, un tanto disfrazada, se convirtió en la doctrina de «el arte por el arte». Este credo podría parecernos una regresión a la fe más simple de tiempos anteriores en que el poeta, como el dentista, era un hombre con una ocupación definida; pero en el fondo se trataba de una desesperanzada confesión de irresponsabilidad. La poesía de la rebelión y la poesía de la huida no son del mismo género.

Bajo impulsos diversos hemos avanzado en nuestro tiempo hacia nuevas posiciones. Por una parte, el estudio de la psicología nos ha impelido a investigar la

mente creadora, con una fácil confianza que ha llevado a fantásticos excesos y a una crítica aberrante, y también la mente del lector y el problema de la «comunicación», término que quizá plantea una cuestión. Por otra parte, el estudio de la historia nos ha mostrado la relación de la forma y el contenido de la poesía con las circunstancias de tiempo y lugar. Acaso la psicológica y la sociológica sean las dos variedades de la crítica más en favor hoy día; pero el número de vías de acceso a los problemas críticos jamás fue tan grande ni tan confusionario. Jamás hubo menos supuestos universalmente admitidos acerca de lo que la poesía es, por qué se produce o para qué sirve. La crítica parece haberse escindido en especies diversas.

No he llevado a cabo esta sumaria revisión de los progresos de la crítica para terminar asociándome con alguna tendencia crítica moderna, y menos que ninguna con la sociológica. Me limito a sugerir que podemos aprender mucho sobre crítica y poesía si contemplamos la historia de la crítica como algo más que un simple catálogo de sucesivas nociones sobre la poesía: como un proceso de reajuste entre la poesía y el mundo en el cual y para el cual se produce. Podemos aprender algo sobre poesía mediante la mera consideración de lo que sobre ella han pensado las distintas épocas, sin llegar a la entontecedora conclusión de que no hay más que decir sino que las opiniones cambian. Acaso el estudio de la crítica como un proceso de readaptación, y no como una serie de azarasas conjeturas, nos ayude a extraer alguna conclusión acerca de lo que es permanente en poesía y lo que es expresión del espíritu de una época,

y descubriendo lo que cambia, y cómo cambia y por qué, acaso lleguemos a aprehender lo que no cambia. Examinando lo que ha parecido importante a una época y a otra, examinando afinidades y diferencias, podemos esperar un ensanchamiento de nuestra limitación y la desaparición de algunos de nuestros prejuicios. Aquí quiero traer a cuento dos pasajes que luego he de citar nuevamente. Pertenece el primero al *Preface to Annus Mirabilis* de Dryden:

«La primera felicidad de la imaginación poética es propiamente la invención, o hallazgo de la idea, y la segunda es la fantasía, o variación, derivación y moldeamiento de esa idea, tal como al juicio le parece más adecuado para el tema; la tercera, la elocución, que es el arte de vestir y adornar esa idea, hallada y variada, con palabras justas, significativas y sonoras; la viveza de la imaginación se muestra en la invención, la fertilidad en la fantasía y la precisión en la expresión».

El segundo pasaje procede de las *Biographia Literaria* de Coleridge:

«Repetidas meditaciones me llevaron a sospechar [...] que la Fantasía y la Imaginación son dos facultades distintas y completamente diferentes, y no dos palabras con el mismo significado o el grado más bajo y el más alto de la misma facultad, según se suele creer. Confieso que es difícil concebir más apropiada traducción del griego *phantasio* que el latino *imaginatio*; pero es cierto también que en todas las sociedades existe un

instinto de desarrollo, un buen sentido colectivo e inconsciente, que tiende a la progresiva diferenciación de los términos que originariamente poseyeran el mismo sentido y que la confluencia de dialectos hace aparecer aun en las lenguas más homogéneas, como la griega y la alemana... Milton tenía una gran imaginación, Cowley mucha fantasía».^{2*}

El modo de expresarse los dos críticos viene marcadamente condicionado por sus circunstancias respectivas. Es evidente la mayor complejidad intelectual de Coleridge, sus mayores conocimientos filológicos y su deliberado empeño en que ciertas palabras signifiquen ciertas cosas. Mas lo que debemos considerar es si nos hallamos en presencia de dos teorías sobre la imaginación poética radicalmente opuestas o si ambas pueden conciliarse, habida cuenta del tiempo transcurrido entre la generación de Dryden y la de Coleridge.

Quizá parecerá que la mayor parte de lo dicho tiene muy poco que ver con la creación de poesía, aunque no carezca de conexión con su apreciación y conocimiento. Cuando el crítico es además poeta siempre se sospecha si la finalidad de sus afirmaciones no será otra que la justificación de su propia práctica poética. Crítica como la de los pasajes citados rara vez se encamina

* Abraham Cowley (1618-1667) es un excelente poeta menor, agradable e ingenioso, a quien se suele incluir entre los metafísicos; fue un gran admirador de Anacreonte, al cual imitó repetidas veces, y su muerte no desdice de sus admiraciones literarias de creer a Pope —que tenía mala lengua—, pues una siesta en el campo, tras copiosas libaciones, le produjo una congestión mortal.

a formar el estilo de los poetas jóvenes; es más bien, en los mejores casos, un testimonio de las experiencias que el poeta ha tenido en el curso de su actividad poética, expresado en términos de su propia inteligencia y sensibilidad. La facultad crítica operando en poesía, el esfuerzo crítico que se lleva a cabo al escribirla, se adelanta siempre a la facultad crítica operando sobre poesía, sea propia o ajena. Sólo quiero afirmar que existe una relación significativa entre la mejor poesía y la mejor crítica del mismo periodo. La época de la crítica es también la época de la poesía crítica. Cuando digo de la poesía moderna que es extremadamente crítica quiero significar que el poeta contemporáneo, si es algo más que un mero hacedor de versos amables, se ve forzado a plantearse cuestiones tales como ¿para qué sirve la poesía?; no simplemente: ¿qué es lo que voy a decir?, sino más bien ¿cómo y a quién se lo voy a decir? Tenemos que comunicar —si es que se trata de comunicación— una experiencia que no es una experiencia en el sentido ordinario porque puede existir meramente en la expresión, como un resultado de numerosas experiencias personales ordenadas de un modo acaso muy distinto al modo de valoración en la vida práctica. Si la poesía es una forma de «comunicación», lo que se comunica es el poema mismo y sólo incidentalmente la experiencia y el pensamiento que se han vertido en él. El poema tiene una existencia que está entre el poeta y el lector, una realidad que no es simplemente la realidad de lo que el escritor está tratando de expresar, o de su experiencia al escribir el poema, o de la experiencia del lector o del escritor como lec-

tor. Consecuentemente, el problema de lo que un poema «significa» es mucho más difícil de lo que a primera vista parece. Si cierto poema mío, *Miércoles de Ceniza*, se reedita alguna vez pienso encabezarlo con unos versos del *Don Juan* de Byron:

*Some have accused me of a strange design
Against the creed and morals of this land,
And trace it in this poem, every line.
I don't pretend that I quite understand
My own meanin, when I would be very fine;
But the fact is that I have nothing planned
Except perhaps to be a moment merry.**

Hay una sana advertencia crítica en estos versos. Un poema no es lo que el poeta se propuso ni lo que el lector concibe, ni su función queda por completo restringida a la que el autor se proponía o a la que realmente cumple cerca de los lectores. Aunque la cantidad y la calidad del placer que una obra de arte ha proporcionado desde que fue creada no es irrelevante, no la juzgamos a esa luz; lo mismo que no nos preguntamos, tras conmovernos hondamente con la contemplación de una obra arquitectónica o la audición de una pieza musical, ¿qué provecho he sacado de este templo, o de esta música? En un sentido, la cuestión implicada en la expresión «la utilidad de la poesía» es tonta; pero tiene

* «Algunos me han acusado de un extraño designio / contra el credo y la moral de este país, / y lo rastrean en cada verso de este poema. / No pretendo entender del todo / lo que digo cuando intento ser muy sutil; / pero la verdad es que no me propuse nada / o acaso sólo bromear un rato.»

otro sentido también. Aparte de la variedad de funciones que los poetas han asignado a su arte, con más o menos éxito, con designios de instrucción o de persuasión, no hay duda de que todo poeta desea dar placer, entretener y divertir a la gente, y normalmente se alegrará si la cantidad de personas que disfrutan de esa diversión es lo más extensa y heterogénea posible. El poeta que restringe deliberadamente su público mediante la elección de un estilo o de un tema determinado constituye un caso especial que requiere explicación y excusa, pero dudo que este caso se presente alguna vez. Una cosa es escribir en un estilo que es ya popular y otra esperar que nuestra obra llegue eventualmente a serlo. Desde un punto de vista el poeta aspira a la condición del actor de variedades: incapaz de alterar su mercancía para adaptarse al gusto dominante, si es que alguno hay, desea naturalmente una sociedad en la que pueda llegar a ser popular y en la que sus talentos sean empleados lo mejor posible. Está, pues, vitalmente interesado en la función de la poesía. Las siguientes conferencias tratarán de las diversas concepciones sobre la función de la poesía a lo largo de los tres últimos siglos, tal como aparecen ilustradas por la crítica y especialmente por la crítica de los mismos poetas.

(4 de noviembre de 1932)

Sobre el desarrollo del gusto en materia de poesía

No estará de más resumir aquí, en relación con algunas cuestiones planteadas en el capítulo anterior, ciertas observaciones sobre el desarrollo del gusto hechas en otro lugar. Creo que no carecen de conexión con la enseñanza de la literatura en colegios y universidades.

Quizá generalice arbitrariamente la propia experiencia o no haga más que repetir lo que es ya lugar común entre psicólogos y maestros, si conjeturo que la mayor parte de los niños, hasta los doce o catorce años, son capaces de cierto goce poético y que, alrededor de la pubertad, la mayor parte no sienten más curiosidad por ella, mientras que un pequeño número se ve poseído de un ansia de poesía que es radicalmente distinta de todo goce anterior. Ignoro si las niñas difieren en gusto de los niños, pero en el caso de éstos su respuesta me parece uniforme: *Horatius, The burial of Sir John Moore, Bannockburn, Revenge*, de Tennyson, algunas baladas fronterizas... Una afición por la poesía sanguinaria y marcial no debe ser más contrariada que la temprana intimidad con soldados de plomo y tirachinas. La única satisfacción que la lectura de Shakespeare me proporcionó fue la de cumplir con un deber; de ser un niño más independiente no lo hubiese leído. Creo recordar —aun teniendo en cuenta cuánto suele engañarnos la memoria— que mi temprana afición por el tipo de poesía que a los niños gusta se desvaneció a los doce años dejándome durante los dos siguientes ajeno

a la poesía por completo. Claramente recuerdo cómo, a los catorce, se me ocurrió abrir un ejemplar del *Omar* de Fitzgerald que por casualidad se halló a mano, y la casi abrumadora introducción en un nuevo mundo de emociones que esa lectura significó. Algo como una súbita metamorfosis: el mundo se me aparecía reciente, pintado de brillantes colores, deliciosos y punzantes. A partir de ese momento seguí la trayectoria usual en el adolescente: Byron, Shelley, Keats, Rosetti, Swinburne...

Creo que este periodo persiste hasta los veintidós años; se trata de una etapa de rápida asimilación, cuyo principio acaso no reconozcamos desde el final: tanto puede haber variado el gusto. Lo mismo que en el caso del periodo infantil, muchos no pasan de aquí, y el gusto por la poesía que guardan en la edad madura no es más que un recuerdo sentimental de los placeres juveniles y está probablemente entrelazado con sus restantes emociones sentimentales retrospectivas. No cabe duda de que es éste un periodo de agudo disfrute, mas no hay que confundir la intensidad de la experiencia poética en el adolescente con la intensa experiencia de la poesía. En esta etapa, el poema, o la poesía de un determinado poeta, invade la conciencia juvenil hasta posesionarse completamente de ella. En realidad no la contemplamos como algo que existe fuera de nosotros, lo mismo que en nuestras experiencias amorosas juveniles no vemos tanto la persona como inferimos la existencia de algún objeto exterior que pone en movimiento las nuevas y deliciosas emociones en que estamos absortos. El resultado es un brote de actividad

poética que podemos designar como imitación, siempre que tengamos bien presente el sentido verdadero del término que empleamos: no se trata de la deliberada elección de un poeta al cual mimetizar, sino de una especie de posesión demoniaca por otro poeta.

El tercer estadio, la madurez, llega cuando dejamos de identificarnos con el poeta que leemos; cuando nuestras facultades críticas permanecen despiertas y sabemos lo que podemos y lo que no podemos esperar de él. El poema posee una existencia propia, ahí fuera: estaba antes que nosotros y estará cuando nosotros ya no estemos. Sólo en este momento se encuentra el lector preparado para distinguir entre los distintos matices de grandeza en poesía; antes únicamente puede esperarse de él capacidad para distinguir lo genuino de lo falso, pues ésta siempre debe adquirirse primero. Los poetas que frecuentamos en la adolescencia no están colocados en un orden objetivo de excelencia, son los accidentes que les pusieron en relación con nosotros quienes deciden; y está bien que sea así. Dudo de la posibilidad de hacer comprender a colegiales, e incluso a estudiantes universitarios, las diferencias de grado entre poetas, y no sé si es discreto el intentarlo. El conocimiento de por qué Shakespeare, Dante o Sófocles ocupan el lugar que ocupan sólo muy lentamente se alcanza en el transcurso de la vida. El deliberado intento de hacerse con una poesía que no nos es afín, y que en algunos casos no lo será jamás, es algo que requiere extrema madurez: una actividad cuya recompensa bien merece el esfuerzo, pero que no puede recomendarse a la gente joven sin grave peligro de amortecer su sen-

sibilidad y de hacerle confundir el auténtico desarrollo del gusto con su ficticia adquisición.

Claro está que el «desarrollo del gusto» es una abstracción. Proponerse como meta la capacidad de disfrutar de toda buena poesía en el orden objetivo de méritos más adecuado equivale a perseguir un fantasma, persecución que dejaremos a aquellos cuya ambición es la «cultura» y para quienes el arte es un artículo de lujo y su apreciación una proeza. El desarrollo del gusto genuino, fundado en sentimientos genuinos, está inextricablemente ligado al desarrollo de la personalidad y el carácter.¹ Un gusto genuino es siempre un gusto imperfecto; pero, de hecho, todos somos imperfectos; el hombre cuyo gusto en poesía no ostenta el sello de su particular personalidad —esto es, que hay afinidades y diferencias entre lo que le gusta a él y lo que nos gusta a nosotros, así como diferencias en nuestro gusto por las mismas cosas— será un interlocutor muy poco interesante para una conversación sobre poesía. Incluso me parece que tener mejor gusto en poesía del que corresponde a nuestro estado de desarrollo significa no gustar nada en absoluto. Nuestros gustos poéticos no pueden ser aislados de nuestros demás intereses y pasiones: los condicionan y vienen condicionados por ellos; son limitados lo mismo que nuestro *yo* es limitado.

Esta nota constituye realmente una introducción a una cuestión larga y dificultosa: ¿hasta qué punto merece intentarse la educación del gusto literario en los estudiantes? ¿Con qué restricciones puede incluirse propiamente la enseñanza de literatura en todo *curriculum* académico, si es que debe incluirse?

Esta nota constituye realmente una introducción a una cuestión larga y dificultosa: ¿hasta qué punto merece intentarse la educación del gusto literario en los estudiantes? ¿Con qué restricciones puede incluirse propiamente la enseñanza de literatura en todo *curriculum* académico, si es que debe incluirse?

Apología de la condesa de Pembroke

La crítica literaria del periodo isabelino no es demasiado copiosa: poco hay que añadir a la enumeración de George Saintsbury, y muy poco que detraer a la valoración que de ella hace. Lo que me interesa aquí es el concepto general que acaso merecerá a los estudiantes, en relación con la poesía de la época y a propósito de dos causas perdidas que la tal crítica defendió. La condenación del drama popular y el intento de introducir una más severa forma clásica, ilustrado por el ensayo de Sir Philip Sidney, y la condenación del verso rimado y el subsiguiente intento de introducir alguna adaptación de las formas clásicas, ilustrado por el ensayo de Champion, pueden considerarse, y de hecho se han considerado, como ejemplos patentes de la futilidad de toda crítica correctiva y de la superioridad de la inspiración irreflexiva sobre el cálculo. Si consigo mostrar que este claro contraste no es posible, y que la relación entre mente crítica y mente creadora en la época isabelina no era de simple antagonismo, me será más fácil demostrar la íntima conexión de ambas en un periodo posterior.



Todos hemos leído las *Observations in the Art of English Poesie* de Campion y la *Defence of Ryme* de Daniel. Campion, que es, con excepción de Shakespeare, el más cumplido maestro de la canción rimada, estaba ciertamente en mala posición para atacar la rima, y Daniel no dejó de observarlo en su réplica. Para la mayoría de los lectores su tratado no es sino el repositorio de dos hermosas composiciones —*Rose-cheeked Laura come* y *Raving war begot*— a más de una serie de ejercicios cuya inferioridad testifica contra él. La experimentación con metros semiclásicos no está hoy tan desacreditada como en los tiempos anteriores a Robert Bridges.* No creo que sea posible escribir buen verso inglés en la manera que Campion propugna, ya que es el genio natural de la lengua y no la autoridad de los antiguos quien decide. Eruditos más finos que yo han sospechado si la misma métrica latina no está demasiado influida por los modelos griegos. La métrica de *The Testament of Beauty* está lejos de parecerme un éxito; y siempre he preferido el verso anterior y más convencional del doctor Bridges a sus posteriores experimentos. El *Seafarer* de Ezra Pound, en cambio, es una magnífica paráfrasis que explota los recursos de

* Robert Bridges (1844-1930). Su obra más conocida es *The Testament of Beauty*, extenso poema filosófico compuesto a los ochenta y cinco años de edad. Fue el primer editor y prologuista de los poemas de Hopkins (1918), y esta buena acción ha sido en cierto modo causa del escaso aprecio en que hoy se tiene a Bridges: durante los últimos años ha estado de moda reírse de él, de su poesía y de su incapacidad para comprender plenamente la obra de su genial amigo. Bridges fue en realidad un discreto poeta y un excelente técnico a quien las circunstancias —y las propias limitaciones— condenaron a marchar por una vía muerta.

una lengua antepasada de la nuestra; creo discernir su benéfica influencia en la obra de los más interesantes poetas jóvenes de hoy: las más antiguas formas métricas inglesas se están resucitando con buen fin. Pero no debemos hacer hincapié en que Campion estaba, en conjunto, equivocado, o en que fue completamente derrotado por Daniel, pues no es cierto; debemos recordar además que éste era en otras materias un miembro de la escuela clasicista. El resultado de la polémica consistió en establecer que los metros latinos no pueden copiarse en inglés y que la rima no es esencial, pero tampoco superflua. No hay sistema prosódico, por otra parte, que enseñe a escribir buen verso inglés: como Pound tantas veces ha observado, es la frase musical lo decisivo.¹ La gran aportación de la métrica isabelina fue el desarrollo del verso blanco; son los dramaturgos, y eventualmente Milton, los verdaderos herederos de Spenser. Lo mismo que Pope, usando externamente la misma forma que Dryden —el pareado—, guarda con él escasa afinidad y que el escritor actual hondamente influido por Pope apenas empleará el pareado, los poetas más significativamente influidos por Spenser no son aquellos que intentaron el empleo de su estancia, que es inimitable. La otra gran aportación isabelina fue la canción; y las canciones de Shakespeare o de Campion deben ante todo su belleza no a la perfección del verso, o al uso de la rima, sino al hecho de que se escribieron para ser cantadas. Los conocimientos musicales de Shakespeare no serían comparables a los de Campion,*

* Campion era además compositor.

pero en aquella época difícilmente dejaba un escritor de adquirir, aun sin querer, ciertos rudimentos de música. Apenas concibo que una canción como *Come away Death* pudiera escribirse sin la colaboración de un músico.² Mas, para volver a *Campion* y a *Daniel*, si considero importante su polémica no es porque uno de ellos estuviese en lo cierto, y el otro se equivocara, sino porque constituye un aspecto de la lucha entre el elemento indígena y el elemento extranjero como consecuencia de la cual se creó nuestra mejor poesía. *Campion* llevó la teoría hasta un extremo que ni siquiera él mismo practicó a menudo, pero el hecho de que esos párrafos hicieran meditar a las gentes de entonces resulta significativo.

El ensayo de Sidney al cual pertenecen los pasajes que ridiculizan el teatro de su tiempo debió de escribirse en fecha tan temprana como 1580, y en todo caso antes de que aparecieran las grandes obras de la época. No podemos suponer que el escritor que de pasada mostró una vivaz apreciación de Chevy Chase y de Chaucer —deteniéndose precisamente en el mejor poema chauceriano: «Troilus»— hubiese permanecido indiferente a la excelencia de Shakespeare. Y si pensamos en la multitud de malas obras y en la cantidad de obras preciosas pero imperfectas que Sidney no vivió lo bastante para leer o ver representar, admitiremos que sus lamentaciones tienen cierta justificación. Imagino la época de Shakespeare como un campo lujuriente de cizaña y de trigo en el cual no es posible desarraigar

aquella sin dañar a éste; no queda sino aguardar que llegue el tiempo de la siega. Admito la existencia de un número excepcional de escritores con verdadero genio poético y dramático, pero no puedo evitar cierta nostalgia al pensar que sus obras mejores no son mejores de lo que son. «Ocurre, pues», dice Sidney, «que careciendo en verdad de auténtica comedia, en las partes cómicas de nuestra tragedia no tenemos sino chanzas groseras, indignas de un oído educado, o extremosas necedades, buenas solamente para levantar una risotada, y no más.» Tiene perfecta razón. *The Changeling* no es más que un ejemplo extremado, con su brutal contraste entre la grandeza de la acción principal y la vileza de la acción secundaria que da título a la obra. Las obras de Marston y Heywood —éste, un escritor de cierta habilidad teatral; aquél, mucho más considerable— están parecidamente desfiguradas. En *The Witch of Edmonton* presenciamos el extraño espectáculo de una obra que contiene elementos cómicos y trágicos, debidos a dos distintos escritores, ambos alzándose en algún momento hasta verdaderas alturas en su género, pero muy imperfectamente soldados; los reajustes anímicos que esta obra requiere me parecen francamente fatigosos. Cierto que el deseo por parte del auditorio de un «intermedio cómico» representa un permanente anhelo de la naturaleza humana, lo cual no quiere decir que sea su satisfacción obligatoria. Brota de una insuficiente capacidad de concentración. La farsa y la historia de amor, sobre todo si están aderezadas con escabrosidades, son las dos formas de entretenimiento sobre las cuales la mente humana puede concentrar su

atención más fácilmente, más gustosamente y por tiempo más largo; pero deseamos un poco de farsa como alivio de nuestras emociones, aunque sea salaz, y un poco de emoción, aunque sea grosera, como un respiro de la farsa. Sólo un auditorio altamente educado es capaz de mantener fija su atención sobre pura tragedia o pura comedia. El teatro griego obtenía ese necesario intermedio a través del coro, y acaso algunas tragedias retuvieran la atención gracias a su sensacionalismo. La *Berenice* de Racine representa a mi juicio el ápice de la civilización en la tragedia y es, en cierto modo, una tragedia cristiana en que la devoción a la ley divina aparece sustituida por la devoción al Estado. El dramaturgo que puede absorber la atención de su lector o de su público por el espacio de una *Berenice* es el dramaturgo más civilizado, aunque no necesariamente el mayor, pues también cuentan otras cualidades.

Mi tesis es la siguiente: el drama isabelino tendía hacia esa *unidad de sentimiento* que Sidney propugnaba. A partir de la tragedia o de la crónica histórica en que la parte cómica se dejaba en blanco, confiada a la improvisación de algún gracioso en boga con la galería (como en *Faustus*, algunas de cuyas escenas cómicas se creen simple condensación de las «morcillas» de un actor) el drama maduró con *Coriolano*, *Volpone* y, en una generación posterior, *The Way of the World*. Ello no sucedió porque dóciles dramaturgos obedecieran los deseos de Sidney, sino porque los refinamientos propugnados por éste eran los que una cultura en trance de madurez alcanza por sí sola. De hecho, la

doctrina de la *unidad de sentimiento* es acertada. No me extrañaría que, acostumbrados a considerar el «intermedio cómico» como una ley invariable del teatro isabelino, hubiéramos malentendido a veces la intención del autor: creo, por ejemplo, que al juzgar *The Jew of Malta* como una pomposa tragedia desfigurada por extemporáneas payasadas de dudoso gusto erramos el blanco.

Quizás algún contradictor aduzca a Shakespeare como una triunfante excepción a mi teoría, o como una triunfante refutación. Bien sé cuán difícil es ajustar a Shakespeare dentro de una teoría, especialmente si se trata de una teoría sobre Shakespeare, y no puedo acometer aquí una completa justificación ni detenerme en todas las cualificaciones necesarias. Partiremos de considerar el «intermedio cómico» como una exigencia práctica para el escritor de la época que pretendía ganarse la vida escribiendo comedias. Lo de verdad interesante es lo que hizo Shakespeare con esa exigencia. A menudo, cuando abrimos el *Enrique IV*, nos sentimos inclinados a releer y paladear los episodios de Falstaff mejor que la altisonante política del partido del Rey y de sus adversarios. Es un error. Según pasamos de la primera parte a la segunda y contemplamos al glotón y pícaro Falstaff capitanear su banda de reclutas o conversar con los magnates locales, descubrimos que el intermedio se ha convertido en serio contraste y que de él brota la sátira política. En *Enrique V* los dos elementos aparecen todavía más entrelazados; así que tenemos, más que una simple crónica de reyes y reinas, una comedia humana en la cual todos los actores par-

ticipan en el mismo acontecer. Pero no es en las crónicas históricas, obras de un género insatisfactorio y efímero, donde encontramos el intermedio cómico mejor incorporado a una más elevada unidad de sentimiento. En *Noche de Epifanía* y en *El sueño de una noche de verano*, la farsa es un elemento esencial dentro de la más compleja y elaborada estructura que haya creado nunca un dramaturgo. La llamada a la puerta en *Macbeth* ha sido citada demasiadas veces para llamar de nuevo la atención sobre ella; menos trillada está la escena a bordo de la galera de Pompeyo, en *Antonio y Cleopatra*, que además de ser un ejemplo prodigioso de sátira política

—«*He beares... the third part of the world...*»—*

constituye la clave de todo lo que precede y sigue. Demostrar este punto a vuestra entera satisfacción requeriría, lo sé, un ensayo completo. Baste aquí con afirmar que el violento contraste entre lo trágico y lo cómico, lo sublime y lo ridículo, desaparece en las obras de la madurez de Shakespeare; espero que una comparación entre *El Mercader de Venecia*, *Hamlet* y *La Tempestad* lleve a otros a la misma conclusión. Cierta vez fui censurado por sugerir que, en *Hamlet*, Shakespeare se había enfrentado con un «material rebelde a todo tratamiento»; incluso se interpretaron mis palabras en el sentido de que *Coriolano* es mejor obra que *Hamlet*. No tengo mucho interés en decidir si aquélla es superior a

* «Lleva a costas la tercera parte del mundo...»

ésta; lo que me interesa cada vez más no es esta obra u otra cualquiera, sino la obra de Shakespeare como un todo. No me parece injuriosa la sugerencia de que no todas las empresas shakespearianas se vieron coronadas por el mismo éxito: afirmar lo contrario implica una idea muy pequeña del éxito. Debemos considerar los éxitos de Shakespeare a la luz de lo que intentó: admitir sus parciales fracasos es acercarse más al reconocimiento de su verdadera grandeza que garantizarle siempre la plena inspiración. *Medida por medida*, *Troilo y Cresida* o *A buen fin no hay mal principio* no me parecen obras por completo logradas, pero si cualquiera de éstas, u otra, se omitiera no estaríamos en disposición de comprender las restantes tan bien como lo hacemos. En tales obras hay que tomar en consideración el grado de unificación de todos los elementos en una «unidad de sentimiento», junto con la calidad y la clase de emociones que se unifican, así como lo elaborado de la estructura unificadora.

Parecerá que estas consideraciones nos han llevado muy lejos de la simple aserción de Sidney a propósito del decoro que debe observarse excluyendo elementos extemporáneos; mas en realidad no nos hemos apartado de él. Y basta, por ahora, con la unidad de sentimiento. Pero Sidney es ortodoxo en materia de leyes aún más dificultosas de guardar, pues rotundamente dice que «la escena representará un solo lugar y el máximo espacio de tiempo permitido será, de acuerdo con el precepto de Aristóteles y la sana razón, el de un día». Esta unidad de lugar y de tiempo es un obstáculo tan viejo que hace ya tiempo que lo creímos allanado:

una ley tan universalmente violada que, lo mismo que la heroína de Hood:

la creímos muerta cuando dormía
y dormida cuando murió.

A mi juicio las unidades son leyes naturales, y una ley natural, aunque se trate de una ley de la naturaleza humana, es algo radicalmente distinto de las leyes de los hombres. Lo que interesaba a Aristóteles era descubrir una ley literaria, no promulgarla. Las leyes (y no reglas) de unidad de lugar y de unidad de tiempo permanecen válidas; y toda obra que las observe *hasta donde su tema lo permite* es en este aspecto superior a otras que las observen menos. Creo que en toda obra que no las guarda sólo perdonamos su violación porque con ella se logra algo que no hubiera sido posible de haberlas respetado. Esto no es establecer otra ley —no hay otra posible—, es simplemente reconocer que en la poesía, como en la vida, nuestra tarea consiste en sacar el máximo partido de una mala situación. Debemos recordar, además, que las unidades no son tres leyes distintas. Son tres aspectos de una sola ley: podemos violar, por tanto, la ley de unidad de lugar si observamos la de unidad de tiempo, o viceversa, y podemos violar ambas si guardamos escrupulosamente la de unidad de sentimiento.

Partimos casi todos nosotros de un prejuicio inconsciente contra las unidades y no advertimos cuán profundamente la mera ignorancia condiciona nuestra opinión. Los pueblos de habla inglesa poseemos una

inmediata e íntima experiencia de grandes obras que faltan groseramente a las unidades y de obras inferiores en que se guardan de modo estricto. Sentimos, además, una simpatía natural, inevitable y casi justificable, hacia nuestro país y nuestra lengua; tanto hemos penado con las unidades al estudiar el teatro griego y el francés que acaso se deba a esa forma dramática poco familiar el que nos gusten menos que el teatro de Shakespeare aunque puede suceder también que no nos gusten porque son expresión del genio de una nación y de una lengua extraña y que de ello nazca nuestro prejuicio contra la forma dramática. Creo que las obras de Shakespeare que se acercan al esquema de las unidades son, a ese respecto, mejores; incluso diría que al enviar a Hamlet a Inglaterra el rey de Dinamarca intentaba violar la unidad de acción, delito bastante más grave en él que la tentativa de asesinato. Y lo que yo he denominado unidad de sentimiento es un concepto sólo ligeramente más amplio que el de unidad de acción.

La unidad, dice Butcher en su edición de la *Poética*, se manifiesta principalmente de dos maneras:

«Primero, en la conexión causal que une entre sí las diversas partes de la obra: los pensamientos, las decisiones, los actos y los acontecimientos externos deben estar inextricablemente entretnejidos. Segundo, en el hecho de que todos los acontecimientos, con todas las fuerzas morales en conflicto, se encaminan a un fin único. La acción, según avanza, tiende a converger en un punto determinado; el hilo de la intención que

corre a lo largo de toda ella se hace más aparente. Todos los efectos menores han de subordinarse a un efecto de unidad siempre creciente; el final ha de encaenarse al principio con certeza inevitable, y en él discerniremos el sentido del conjunto».

Es obvio que la observancia de esta unidad ha de llevarnos, dado cierto material dramático en otros aspectos muy valioso, a la inevitable transgresión de las unidades de tiempo y de lugar.³ Respecto al tiempo, Aristóteles observa bastante casualmente que lo usual en la tragedia era confinarse, en lo posible, dentro de la acción de veinticuatro horas. El único autor moderno que ha logrado guardar escrupulosamente esta unidad es James Joyce, y lo ha conseguido con nada más que una ligera desviación de la unidad de lugar, ya que la acción transcurre en la ciudad de Dublín y en sus alrededores, y Dublín es un elemento esencial para la unidad del libro. Sir Philip Sidney, con todo el peso de la preceptiva italiana sobre él, y sin conocer a Aristóteles tan profundamente como a los autores latinos e italianos, exageró un poco; pero en principio tenía razón, y su severidad para con el teatro de su tiempo estaba justificada. Un crítico mejor que Sidney, el mejor crítico de la época, Ben Jonson, dice sabiamente:

«No conozco cosa que más enseñe en materia de letras que examinar las obras de los antiguos y no descansar en su sola autoridad ni admitirlo todo bajo su palabra, siempre que se eviten los peligros de juzgar y pronunciarse contra ellos: la envidia, el resentimiento,

la precipitación, el descaro y la burla grosera. Frente a todas sus observaciones tenemos nuestra propia experiencia, la cual, si la empleamos, nos proporcionará mejores medios de juicio. Ciertamente ellos abrieron las puertas y marcaron el camino: pero como guías, no como capitanes».

Y más adelante: «Dad lo suyo a Aristóteles y a los otros; mas si podemos descubrir nuevas verdades y primores, ¿por qué han de reprochárnoslo?».

Es lógico que un miembro del círculo de la condesa de Pembroke, en los días en que la literatura popular era en su mayor parte bárbara, se muestre más intransigente y pesimista en sus apreciaciones que Ben Jonson al comentar, ya en los últimos años de su vida y con una rica tradición creadora tras él, su espléndida obra propia. No creo que la crítica de Sidney ejerciera sobre la forma del drama poético posterior mayor influencia que el ejemplo de Greville, Daniel y Alexander. Si el círculo de la condesa de Pembroke al fin modificó en algo el curso de la poesía inglesa lo hizo merced a la gran influencia civilizadora de Spenser. Spenser influyó profundamente en Marlowe; Marlowe fue el primero que mostró las posibilidades dramáticas del verso blanco, y su gran discípulo, Milton, el primero en mostrar lo que podía hacerse con él en un poema extenso. Casi afirmaríamos —tan grande me parece la influencia de Spenser— que sin ella el verso blanco se hubiera visto privado de sus mejores hallazgos. No necesitamos más para rescatar de la oscuridad a la condesa de Pembroke y sus allegados, para dignificar sus

esfuerzos críticos y para arrancarles el sambenito de ricos aficionados, defensores oscurantistas de un clasicismo puntilloso y estéril.

Y con esto creo haber dicho bastante sobre los dos problemas de interés específico que ocuparon la atención de los críticos isabelinos: la cuestión de la forma dramática y la cuestión de la métrica. En cuanto al panegírico de la poesía y del poeta, moda lanzada por Sidney, algo más diré cuando llegue el momento de compararlo con el elogio del poeta por Shelley y con su ordenación sacerdotal —digámoslo así— por Matthew Arnold. Puttenham y Webbe hacen coro a Sidney: la poesía, se nos asegura repetidas veces, consiste en una «creación» y se nos recuerda qué significa crear. Nadie parece haber calado hondamente en el concepto de mimesis, aunque todos los escritores del periodo aludan a la «imitación» aristotélica. Las opiniones de Platón y Aristóteles se citan mutiladas, lo mismo que a las críticas literarias en las solapas de un libro. Según Webbe, tanto Aristóteles como Platón coinciden en suponer «que toda ciencia y sabiduría están místicamente implícitas en ese impulso divino que inspira a los vates». La idea de la inspiración divina aparece copiosamente aprovechada. El poeta expresa la verdad divina y la humana y ejerce una influencia moral, aquí se trae de nuevo a cuenta la «imitación». En fin, el poeta deleita, y sus obras contribuyen a mantener y elevar el nivel de cultura: sin ellas no hay nación grande ni corte gloriosa. Esparcidas a lo largo de los discursos de Sidney, Puttenham y Webbe encontramos agudas observaciones; la nota preliminar de Puttenham sobre el habla es

verdaderamente interesante. Aunque estos ensayos y las circunstancias en que aparecieron no me interesan aquí, me permitiré de pasada dar las gracias a Gosson, que los provocó con su *School of Abuse*. Es digno de notarse, por último, que todos estos tratados críticos se publicaron inmediatamente antes de que se iniciara el gran periodo, con lo que más bien parecen síntomas de crecimiento que de decadencia.

Y en estas simples efusiones hallamos en embrión las cuestiones críticas que se discutirán mucho más tarde. Hablar de los poetas como creadores e inspirados no lleva demasiado lejos y nadie toma al pie de la letra lo de la inspiración; pero, con todo, demuestra cierta percepción del fenómeno creador. Hablar vagamente de los poetas como filósofos no lleva lejos tampoco, pero es la respuesta más sencilla a la cuestión del contenido de la poesía. Parecidamente, en la insistencia sobre la alta intención moral de la poesía apunta ya el problema de las relaciones entre el arte y la ética; y en la aserción de que la poesía proporciona deleite y es un ornamento de la sociedad hay ya cierta conciencia de las relaciones entre poema y lector y el lugar de la poesía dentro de la sociedad. Una vez se ha empezado no es posible detenerse, y recordemos que estos hombres empezaron antes de Shakespeare.

Habré discurrido en vano si he dejado la impresión de que mi propósito era únicamente afirmar la importancia de un olvidado círculo literario cuyo gusto se supone contrario al de la época. De ser ésa mi intención me hubiese acercado al tema de modo muy distinto, tratándolo severamente y, sobre todo, me hubiese de-

tenido un poco en la especial importancia de John Lily para el desarrollo de la comedia culta y de la prosa inglesa. He intentado, más bien, determinar la relación de las tendencias críticas con la corriente general de la actividad creadora. Para esa forma de consideración histórica que no pretende ocuparse de los movimientos literarios en su totalidad y se limita a señalar los libros que aún pueden hacernos gozar —llamándonos la atención sobre aquellos que los hombres han juzgado dignos de leerse y que conservan otro valor que el histórico— algunos de estos autores no cuentan, y con razón. Las obras de Sir Philip Sidney, salvo unos pocos sonetos, no figuran entre aquellas a las que retornamos en busca de perenne frescor: la *Arcadia* es un monumento de pesadez. Me interesaba hacer notar que si consideramos el periodo a la luz del desarrollo de la conciencia crítica en poesía y sobre poesía no podemos disociar un grupo de otro, no podemos trazar una frontera que separe el agua estancada del agua que corre. Por lo que hace al teatro tenemos, de un lado, a casi todos los hombres de letras, una nube de bachilleres venidos de Oxford y Cambridge a ganarse a duras penas la vida en Londres: menesterosos y a menudo desesperados hombres de talento; del otro, un público alerta, curioso y semibárbaro, aficionado a la cerveza y a los chistes de burdel —casi el mismo tipo de público que hoy encontramos en los teatros de barriada—, ansioso de diversión barata que estremezca sus nervios, despierte su alegría y sacie su curiosidad; y entre agradadores y agradados una fundamental homogeneidad de raza, de humor y de sentido de lo justo y de lo in-

justo. El peor pecado que puede cometer la poesía es el aburrimiento; a los dramaturgos isabelinos les salvó, casi siempre, y les galvanizó hasta la vivacidad la necesidad de divertir. Su vida dependía de ello: o divertían o morían de hambre.

(25 de noviembre de 1932)

La época de Dryden

En mi anterior conferencia hablé de la mente crítica isabelina expresándose a sí misma antes que se hubiera escrito la mejor literatura de la época; entre ésta y Dryden aparece un gran crítico, un gran poeta cuyas obras críticas pertenecen al final del periodo. Si tomase al pie de la letra las palabras de Jonson me abstendría en absoluto de hablar o de escribir: rotundamente dice que «juzgar a los poetas es exclusivo privilegio de los poetas, y no de todos sino de los mejores», pero aunque no soy poeta bastante para juzgar a Jonson ya he intentado hacerlo, así que no puedo ahora empeorar las cosas. Entre Sidney y Campion, en el último tercio del siglo XVI, y las postreras obras de Jonson se extiende la edad de oro de la poesía en Inglaterra; la madurez de la mente inglesa en ese momento se advierte leyendo los tratados de Sidney y sus contemporáneos y luego los *Discoveries* de Jonson; les dio también el título de *Timber*,* y por más que abunden la leña seca y la maleza hay asimismo árboles lozanos. En ocasiones,

* Madera para la construcción; por extensión, se dice de los árboles en pie.

Jonson se limita a repetir en un estilo más adulto los mismos lugares comunes. Dice de la poesía:

«Su estudio (si hemos de creer a Aristóteles) ofrece al género humano una regla, un canon de vida buena y feliz, adiestrándole para todos los oficios civiles. De creer a Tulio, ella alimenta e instruye nuestra mocedad; deleita nuestra madurez; adorna nuestra prosperidad y alivia nuestra desgracia; conversa con nosotros en casa y nos hace compañía fuera de ella, viaja con nosotros; ordena y vigila el tiempo de nuestras ocupaciones y nuestros ocios; comparte nuestros retiros y recreos en el campo; hasta el punto que los hombres más sabios y eruditos la han tenido por maestra consumada de costumbres y cercana parienta de la virtud».

Este catálogo de méritos, con sus condicionales referencias a Aristóteles y a Tulio, tiene todo el abigarramiento de una generación próxima a Montaigne y no resulta más convincente que un prospecto médico; posee, además, algo de esa pesada sentenciosidad tan cara a Francis Bacon. Tras las serias ventajas que pueden obtenerse de la poesía viene la afirmación de los placeres que procura o, tal cual él dice, cómo nos lleva de la mano con encantador deleite e increíble dulzura. Las cuestiones implicadas aquí, ya lo dije al final de la anterior conferencia, son las fundamentales de la crítica: Jonson las expone en un estilo más maduro que el de los críticos de sus años juveniles pero no va más allá en la investigación. La autoridad de los antiguos, y el acuerdo de sus propios prejuicios, le satisface por com-

pleto. Es más bien en su crítica didáctica, en sus consejos al principiante, donde advertimos un progreso. Exige en el poeta, primero, «una natural viveza del ingenio». «Esta perfección de la naturaleza en nuestro poeta requiere, además, frecuente ejercicio.» Su tercer requisito me place especialmente: «El tercer requisito es "imitación", o aptitud para transformar la sustancia y riquezas de otro poeta en utilidad propia». Cuando llegamos al pasaje que comienza: «En materia de escribir deben de considerarse la invención y el modo», si hemos leído a críticos posteriores acaso esperemos más de lo que encontramos, porque, al menos en lo que yo entiendo, Jonson no dice sino que antes de escribir hace falta tener algo que escribir, lo cual es una verdad palmaria a menudo olvidada por los aprendices literarios y por quienes se dedican a enseñarles. Si comparamos el pasaje de Jonson con el de Dryden ya citado en mi primera conferencia, veremos en este último a un hombre que habla ya para nosotros. Perteneció a una época en que Dryden no había llegado todavía a conclusiones definitivas acerca del modo de escribir poesía, pero es algo muy distinto de una simple remisión a los antiguos: es verdaderamente analítico. Lo citaré de nuevo pues he de comentarlo detenidamente:

«La primera felicidad de la imaginación poética es propiamente la invención o hallazgo de la idea; la segunda es la fantasía, o variación, derivación y moldeamiento de esa idea, tal como al juicio le parece más adecuado para el tema; la tercera, la elocución, que es el

arte de vestir y adornar esa idea, hallada y variada, con palabras justas, significativas y sonoras; la viveza de la imaginación se muestra en la invención, la fertilidad en la fantasía y la precisión en la expresión».

«Hallar una idea» no significa encontrar una máxima de calendario, o partir de una sinopsis de lo que vamos a poner en verso; no se trata de hallar una idea para luego «vestirla y adornarla», en una interpretación literal de la metáfora. Se corresponde con la concepción de toda obra imaginativa. No consiste en salir en busca de un tema sobre el cual, una vez encontrado, ejercitar la imaginación, pues como habremos observado la «invención» es sólo la primera fase del proceso cuyo conjunto Dryden llama «imaginación», el cual se corresponde con la celebrada y admirable descripción que de la imaginación hace Shakespeare en *El sueño de una noche de verano*. Me parece que la «invención», en el sentido en que Dryden la emplea, no queda propiamente comprendida en el *New English Dictionary*, el cual cita precisamente este mismo pasaje en apoyo de la siguiente definición: «La acción o el efecto de urdir un tema, una idea o una técnica mediante ejercicio del intelecto o de la imaginación». Me temo que las palabras «intelecto o imaginación» dejan la cuestión sin resolver: si hay una clara diferencia entre invención mediante ejercicio del intelecto e invención mediante ejercicio de la imaginación son dos las definiciones necesarias, y si no hay diferencia entre la invención intelectual y la imaginativa, escasamente la habrá entre imaginación e intelecto. Pero Dryden habla expresa-

mente de imaginación y no de intelecto. Además, el verbo urdir sugiere la deliberada combinación de materiales que ya estaban a mano, mientras que la «invención» de Dryden incluye la súbita irrupción del germen de un nuevo poema, posiblemente como un mero estado de ánimo; su «invención» es seguramente un hallazgo, una *trouvaille*. La «fantasía»* consiste en la elaboración consciente de la *donnée* originaria (prefiero no llamar idea a lo hallado por la invención). Creo que en la «fantasía» se comprende también la deliberada fusión de varias invenciones en un solo poema. «Variación, derivación y moldeamiento», dice Dryden. «Variación» y «moldeamiento» creo que están bastante claros, «derivación» es algo más difícil, pero la definición 3b del *New English Dictionary* se le acerca bastante: «Ampliación por ramas o modificaciones». La fantasía es una actividad de la imaginación más que del intelecto pero es en parte, necesariamente, una actividad intelectual, ya que se trata de «moldeamiento de la idea, tal y como al juicio le parece más propio». Creo que Dryden no implica necesariamente que la «elocución», o tercera felicidad de la imaginación poética, constituya un tercer acto: esto es, que la busca de las palabras más adecuadas para «vestir y adornar la idea» sólo se inicie luego de terminada la operación de la fantasía; me parece que en ella se inicia ya la selección de palabras: la fantasía es en parte verbal. No obstante,

* La palabra inglesa *fancy* no concuerda exactamente con la española «fantasía», y de aparecer más incidentalmente en la versión original, quizá la hubiese traducido por «ingenio», que reservo ahora para el *wit* inglés con el cual —desdichas del traductor— tampoco coincide de manera absoluta.

el trabajo de elocución, que «viste y adorna con palabras justas, significativas y sonoras», es el último en completarse. He de advertir que «sonora» tiene aquí el mismo sentido que nosotros, también de manera aproximada, damos al adjetivo «musical» al aplicarlo a unas palabras y a un orden de palabras expresivo del subyacente estado de ánimo en que consiste la invención. El verso maravilloso de Shakespeare en *El rey Lear*:

*Never, never, never, never**

es tan «sonoro» como el verso de Poe que admiraba Ernest Dowson:

*The viol, the violet and the vine.***

Estamos expuestos a subestimar los análisis críticos de Dryden y a pasar por alto su significado, como en el caso del término «invención», si asumimos que solamente se aplican al tipo de poesía que él escribió. Ciertamente que la poesía de Dryden puede parecernos muy particular, y a muchos les ha parecido particularmente antipoética, mas ello no quiere decir que su mente operase de manera distinta a la de los poetas de otros periodos. Y debemos recordar cuán amplio y discriminador era su gusto en poesía.

No es necesario citar otra vez el pasaje de Coleridge que antes aduje en contraposición con el de Dryden

* «Nunca, nunca, nunca, nunca.»

** «La viola, la violeta y la viña.»

pues no me propongo examinarlo con igual escrúpulo. Ya observamos en él un sentido de la etimología más desarrollado; pero el análisis de Coleridge me parece menos convincente que el de Dryden y la distinción que establece demasiado simplista. La última frase —«Milton tenía una gran imaginación, Cowley mucha fantasía»— es suficiente para hacernos sospechar, ya que se apoya en una argumentación especiosa: se traza una distinción, se escogen dos autores que la ilustren satisfactoriamente y se ignoran los ejemplos negativos o los casos difíciles. Si Coleridge hubiera escrito: «Spenser tenía una gran imaginación, Donne mucha fantasía», la supuesta superioridad de aquélla sobre ésta no hubiese resultado tan convincente. No sólo Cowley: todos los poetas metafísicos poseyeron mucha fantasía; si se omitiera ésta dejando sólo la imaginación, en el sentido en que Coleridge emplea los dos términos, la poesía de los metafísicos no existiría. La distinción es expresamente una distinción de valor: el término «fantasía» parece empleado peyorativamente para aplicarlo al tipo de poesía inteligente que a uno no le gusta.

Entre Dryden y Wordsworth y Coleridge sólo encontramos la gran mente crítica de Samuel Johnson. Después de Dryden, y antes de Johnson, hay mucha crítica pero ningún gran crítico. La inferioridad de los mediocres queda más penosamente aparente en estos modestos ejercicios intelectuales, en los que se requiere sentido común y sensibilidad, que en su incapacidad de ascender a las alturas del genio. Addison es un conspicuo ejemplo de mediocridad embarazosa y un síntoma de la edad que anunció. La diferencia de tem-

peramento entre el siglo xvii y el xviii es profunda. Por ejemplo, veamos lo que afirma Addison sobre un tema ya conocido, la Imaginación:

«Pocas palabras se emplean en el idioma inglés con un sentido más impreciso y variable que las de fantasía e imaginación; así que me parece indispensable fijar y determinar el sentido de estos términos, tal como me propongo emplearlos en el curso de las siguientes especulaciones, para que el lector pueda hacerse cargo exactamente del tema que voy a tratar».¹

Acaso no esté de más advertir que Addison es un escritor por el cual siento algo muy parecido a la antipatía. Creo que incluso en estas pocas líneas se manifiestan la pedantería y la afectación del hombre. Constituye una figura representativa de una época en que la Iglesia llegó a un extremo de fealdad inigualado antes o después. Poseía todas las virtudes cristianas, pero todas en el orden equivocado: la humildad era ciertamente la última de ellas. Parece, por estas palabras, que Addison nunca leyó, o por lo menos nunca meditó, los párrafos de Dryden. No estoy seguro, en cambio, de que el emparejamiento de fantasía e imaginación por Addison no llamase la atención de Coleridge y le pudiese en la pista de su proceso de diferenciación. Para Dryden la «imaginación» era el conjunto del proceso poético creador, del cual la fantasía constituía un elemento. Addison parte de que va a «fijar y determinar» el sentido de los dos términos, pero no hallo fijación ni determinación alguna del término «fantasía» en éste

ni en los siguientes ensayos sobre la materia: lo único que le interesa es la imaginación, primordialmente la imaginación visual, y solamente la imaginación visual de acuerdo con las teorías de Locke, deuda que se apresura a reconocer en un elocuente testimonio de gratitud a las verdades científicas establecidas por éste. Pero, por desdicha, la filosofía no es ciencia, ni tampoco crítica literaria, y es un error elemental pensar que hemos descubierto unas leyes objetivas cuando nos hemos limitado a legislar por nuestra cuenta.

Es curioso encontrar las viejas ideas del placer y la instrucción con que el siglo xvi defendió la poesía, manifestándose de nuevo en una forma típica de la época sin ganar por ello hondura de sentido. Addison observa que:

«Un hombre de imaginación educada es susceptible a muchos grandes placeres que el vulgo es incapaz de apreciar. Puede trabar conversación con una pintura o hallar un compañero agradable en una estatua. Encuentra un secreto placer en una descripción literaria y a menudo obtiene más deleite con la contemplación de campos y praderíos que otros con su posesión».

Los matices dieciochescos son iluminadores. En vez del cortesano tenemos aquí al hombre de imaginación educada. Supongo que Addison era un caballero, seguramente nada más que un caballero; su idea de recomendar la imaginación porque hace posible el disfrute de una estatua o de una finca sin necesidad de llevarnos la mano al bolsillo es en verdad un hallazgo

feliz. Y como todo caballero, tenía muy pobre idea de los que no lo son:

«Hay, verdaderamente, muy pocos que sepan ser ociosos y honrados o que sepan disfrutar con placeres que no son criminales».

Una observación que sin duda interesará a las víctimas del paro forzoso. El examen detallado de Addison puede dejarse en manos del señor Saintsbury, cuya *History of Criticism* es siempre entretenida, generalmente útil y a menudo acertada. Pero si he hecho comparecer a Addison no ha sido únicamente para reírme de él. Lo importante es que en Addison se observa no sólo una deterioración de la sociedad, sino un cambio interesantísimo. Dice en la misma serie de ensayos sobre la imaginación:

«Merecería la pena considerar por qué varios lectores que poseen la misma lengua y dan el mismo significado a las palabras gustan de muy diverso modo las mismas descripciones».

Addison no consigue hallar una respuesta definitiva, pero sus palabras nos interesan porque sugieren ya una cierta conciencia del problema de la comunicación; y todas sus especulaciones acerca de la naturaleza de la imaginación, aunque estériles desde el punto de vista de la crítica literaria, constituyen un interesante ensayo de una estética general. Este tipo de intuiciones al azar precede siempre a toda investigación detallada y cien-

tífica, e indica, mucho antes de que se produzca un fecundo progreso, la dirección en que se mueven las mentes.

Addison es un poeta demasiado pobre para compararle con los críticos que ya he mencionado o que habré de mencionar; su importancia reside en el hecho de que es absolutamente representativo de su época. Todas las ramas de la actividad intelectual registran en su historia la disminución de Inglaterra a partir del reinado de Ana. No sólo el intelecto: algo superior al intelecto se eclipsó por largo tiempo. Y esa luminaria, cualquiera que sea el nombre que le demos, aún no ha salido completamente de su secular obnubilación. La época de Dryden fue todavía una gran época pero sufría ya de ese amortecimiento del espíritu, como lo muestra la progresiva vulgaridad de los ritmos del verso; en tiempos de Addison, la teología, el sentimiento religioso y la poesía cayeron en una especie de sopor formalístico. Definitivamente, Addison es un escritor para la clase media, un dictador de la burguesía literaria, un conferenciante popular; para él la poesía significaba deleite y edificación en un sentido nuevo. Johnson, con su estilo peculiar, ha fijado admirablemente la diferencia entre Dryden y Addison como directores del gusto:

«No muchos años antes, Dryden había sembrado de ideas críticas sus prefacios con muy escasa parsimonia; mas aunque a veces condescendiera hasta la familiaridad, en general sus maneras eran demasiado escolásticas para aquellos que todavía tienen que aprender los

rudimentos y no siempre encuentran fáciles de seguir las explicaciones del maestro. Sus observaciones se dirigían más al aprendiz de escritor que a quienes leen únicamente para hablar.

»Era necesario, pues, un instructor como Addison, cuyas observaciones, por superficiales, serían fácilmente comprendidas y prepararían los espíritus para ulteriores refinamientos ya que, en general, son acertadas. De haber presentado al público *El paraíso perdido* con absoluta seriedad sistemática y científica su crítica hubiese despertado admiración, pero el poema continuaría ignorado; en cambio, su halagadora y discreta facilidad ha convertido a Milton en un favorito universal que los lectores de todas clases se consideran obligados a gustar».

Todavía era aquél, según parece, un periodo no del todo iletrado, si los lectores de todas clases se consideraban obligados a gustar de *El paraíso perdido*. Pero la habitual clasificación de Dryden, Addison y Johnson como los críticos de una edad de oro no responde a la realidad por dos razones: la deterioración espiritual de la sociedad entre los periodos de los dos primeros, y el aislamiento en que el tercero vivió. Si hablamos de una «época de Johnson» lo mismo que de una «época de Dryden» o de una «época de Addison» es por inconsistente ironía. Solitario en su vida, Johnson me parece aún más solitario en su existencia intelectual y moral. Incluso no podía gustarle verdaderamente la poesía de su tiempo, esa que los actuales admiradores del siglo XVIII «se consideran obligados a gustar»; si fue más

que justo con Collins, no pasó de severo con Gray.* Estoy convencido de que él mismo les es superior como poeta, no en sensibilidad o en destreza métrica y precisión de frase sino en elevación moral, que en él llega casi a la grandeza.

Obras como las *Vidas de los poetas* y el ensayo sobre Shakespeare no pierden nada de su valor permanente por el hecho de que cada generación deba efectuar una valoración nueva de la poesía del pasado a la luz de sus contemporáneos y de sus predecesores inmediatos. La crítica de poesía se mueve entre dos extremos. Por un lado, el crítico puede interesarse hasta tal punto en las implicaciones de un poema o de la obra de un poeta —religiosas, morales, sociales, etcétera—, que la poesía se convierte en poco más que un pretexto oratorio: tal es la tendencia de los críticos moralizantes del siglo XIX, entre los cuales Landor** es una notable excepción. Por otro, si permanecen en ex-

* William Collins (1721-1759) y Thomas Gray (1716-1771) representan ya el sentimentalismo, la melancolía y la meditación ante el paisaje. Son significativas las *Odes* del primero y sobre todo la oda inacabada «On the Superstitions of the Scottish Highlands», con su interés por Escocia, tan típico del Romanticismo. En cuanto a Gray, es un completo prerromántico, y su hermosísima «Elegy in a Country Churchyard» es uno de los más famosos poemas de la literatura inglesa. Ninguno de los dos poetas fue muy afortunado en vida, y su fama es en gran medida póstuma.

** Walter Savage Landor (1775-1864) fue un hombre arbitrario y encantador que derrochó su fortuna y riñó con casi todos sus familiares y amigos. Pasó la mayor parte de su vida en Italia. En España estuvo durante la guerra de independencia, y de aquí se llevó el tema para una discreta tragedia: *Don Julián*. Landor es un fino humanista, un excelente crítico, un elegante escritor de prosa —un si es no es redicho— en sus *Imaginary Conversations*, y un poeta muy bueno: *Poems* (1795) y *Gebir* (1790). Pertenecía a ese tipo de escritores cuyo renombre no es grande, pero que tienen en todas las épocas un grupo fiel de lectores, o mejor dicho, de amigos.

ceso apegados a la «poesía» y se abstienen de tomar actitud respecto a lo que el poeta dice se exponen a desposeer a aquélla de toda significación. Existe, además, una cierta frontera filosófica, más allá de la cual no se debe ir demasiado lejos ni demasiado a menudo si se quiere conservar la condición de crítico y no se está preparado para presentarse como filósofo, metafísico, sociólogo o psicólogo. Johnson es en este aspecto un ejemplo de integridad. Dentro de sus limitaciones es uno de los mayores críticos que han existido; y es en parte un gran crítico porque sabe mantenerse dentro de sus límites: si el lector los conoce no corre peligro de perderse. Considerando todas las tentaciones a que uno está expuesto al opinar sobre la literatura contemporánea, todos los prejuicios que uno se siente tentado de halagar al enjuiciar a los escritores de la generación inmediatamente anterior, las *Lives of the Poets* me parecen una obra maestra de justicia literaria. Su estilo carece de la perfección formal de otros prosistas de la época; es obra de un hombre más acostumbrado a hablar que a escribir: parece que pensase en voz alta, en frases cortadas y no en los largos periodos del historiador o el orador. Su crítica es una medicina saludable contra los excesos dogmáticos del siglo XVIII —menos frecuentes en Inglaterra que en Francia— y lo es también contra la excesiva adulación a los poetas, con sus defectos y virtudes. Tendremos que contemplar en el siglo XIX demasiadas arbitrariedades de críticos para quienes su oficio no pasa de ser un instrumento al servicio de otros fines. Para Johnson la poesía aún era poesía, y no cualquier otra cosa. De haber vivido una

generación más tarde se hubiera visto obligado a revisar sus principios y no hubiera podido dejarnos un ejemplo de lo que debe ser la crítica en una civilización que por ser estable no necesita, mientras dura, hacerse cuestión de las funciones de sus partes.

(2 de diciembre de 1932)

Wordsworth y Coleridge

Es casi forzoso, en revisión tan rápida y superficial como la mía, examinar a la vez la labor crítica de Wordsworth y de Coleridge, pero conviene que recordemos cuán diferentes fueron los dos hombres y asimismo las circunstancias y motivos que dieron lugar a la composición de sus principales obras críticas. El *Preface to Lyrical Ballads* de Wordsworth fue escrito todavía en la juventud, cuando su genio poético tenía aún mucha tarea por delante; Coleridge escribió las *Biographia Litteraria* en los últimos años de su vida, cuando la poesía, salvo por ese breve y conmovedor lamento por su juventud perdida, había desertado de él y los desastrosos efectos de una larga disipación y estupefacción de sus facultades en estudios de metafísica trascendental le habían conducido a un estado letárgico. La influencia del pensamiento de Coleridge sobre los posteriores movimientos en teología y en política no me interesa aquí. Las *Biographia* son nuestro principal documento, y junto a ellas un poema que en su apasionada autorrevelación se alza casi hasta las cumbres de la mejor poesía; me refiero a «Dejection: an Ode»:

*There was a time when, though my path was rough,
 This joy within me dallied with distress,
 And all misfortunes were but as the stuff
 Whence Fancy made me dream of happiness:
 For hope grew round me, like the twining vine,
 And fruits and foliage, not my own, seemed mine.
 But now affliction bows me down to earth:
 Nor care I that they rob me of my mirth;
 But oh! each visitation
 Suspends what nature gave me at my birth,
 My shaping spirit of imagination.
 For not to think of what I needs must feel,
 But to be still and patient, all, I can;
 And haply by abstruse research to steal
 From my own nature all the natural man —
 This was my sole resource, my only plan:
 Till that which suits a part infects the whole,
 And now is almost grown the habit of my soul.**

Esta oda se escribió el 4 de abril de 1802: las *Biographia Litteraria* se publicaron quince años más tarde.

* «Hubo un tiempo en que, aunque mi camino era áspero, / mi interior alegría jugueteaba con la congoja, / y las desdichas eran como la materia / con que la Fantasía tejía mis sueños de felicidad: / la esperanza crecía en derredor de mí como la parra trepadora / y los frutos y el follaje ajenos semejaban propios. / Pero ahora la aflicción me inclina hacia tierra: / no me importa que me roben mi alegría: / mas ¡oh! cada calamidad / suspende lo que Naturaleza me diera al nacer, / el creador espíritu de mi imaginación, / para no pensar en lo que necesariamente debo sentir / y estar me cuan inmóvil y paciente pueda, / y acaso mediante abstrusas investigaciones arrancar / de mi naturaleza el hombre natural— / no tuve otro recurso ni otro plan: hasta que aquello que conviene a una parte infecta todo / y hoy casi se ha convertido en hábito del alma.»

Estos versos suenan en mi oído como una de las más tristes confesiones que se hayan escrito jamás. Al describir a Coleridge drogándose con metafísica pensaba seriamente en sus palabras: «Y mediante abstrusas investigaciones, acaso arrancar de mi naturaleza el hombre natural». Coleridge fue una de esas desdichadas personas —sospecho que Donne era otra—* que, de no haber sido poetas, hubieran hecho algo con sus vidas, podrían incluso haber hecho carrera; e inversamente, de no haberse interesado en tantas cosas, de no sentirse desgarrados por pasiones tan diversas, hubieran sido grandes poetas. Para el poeta Coleridge era más conveniente leer relatos de viajes y exploraciones que tratados de metafísica y de economía política, materias para las que tenía un cierto talento y por las cuales se sentía sinceramente interesado. Pero durante unos pocos años le visitó la musa (no conozco poeta a quien mejor se aplique esta trillada imagen) y desde entonces se convirtió en un hombre atormentado, porque aquel a quien la musa visitó alguna vez es un hombre atormentado desde ese punto y hora. Carecía de vocación para la vida religiosa, en que algo parecido a una musa o un ser mucho más alto debe también ser invocado, de modo que sobre él pesó la condena de saber que la

* «*Donne, I suspect, was such another.*» Sin darse cuenta Eliot repite casi a la letra un verso suyo en «*Whispers of Immortality*» (*Poems*, 1920): «*Donne, I suppose, was such another.*» Seguramente la frase habrá asomado innumerables veces a su conversación —llena siempre de incisos— antes de tomar forma escrita. En él, como en todos los grandes poetas, hay una incesante interacción entre habla, prosa y verso. Stephen Spender cuenta en su autobiografía (*World within a World*, pág. 146, Hamish Hamilton Ltd., Londres, 1951) una curiosa anécdota a propósito de un verso de *Prufrock*.

poca poesía que había escrito valía más que todo lo que pudiera hacer con el resto de su vida. El autor de las *Biographia Litteraria* era ya un hombre destruido, pero a veces ser un hombre destruido constituye una vocación.

Wordsworth, en cambio, escribió su *Preface* en la plenitud de sus facultades poéticas, cuando sólo unos pocos lectores con sensibilidad defendían su obra, y era un temperamento poético absolutamente opuesto a Coleridge. Dudo que su genuina obra poética sea mucho más extensa que la de Coleridge, según ha solido parecer; que su poder e inspiración le acompañaran hasta el fin no es siquiera dudoso, por desdicha. Pero Wordsworth no tuvo espantosos fantasmas tras de sí ni Euménides que le persiguieran, y si las tuvo no se enteró o no se dio por enterado; así llegó hasta el borde de la sepultura, balbuciendo su triste música crepuscular. Su inspiración carecía del carácter súbito, certero y sobrecogedor de la que visitaba a Coleridge, y jamás le atormentó, que sepamos nosotros, la certeza de haberla perdido. Como decía el Prometeo de André Gide: *Il faut avoir un aigle*, Coleridge permaneció en contacto con su águila. Tampoco eran afines los dos hombres en el detalle de sus vidas y aficiones —Wordsworth, indiferente a los libros; Coleridge, lector voraz—; pero tenían algo en común más importante que todas las diferencias: eran las dos mentes poéticas más originales de su generación. La influencia que cada uno ejerció sobre el otro fue considerable, aunque probablemente mayor la de Wordsworth sobre Coleridge durante el breve periodo de su íntima asociación que la de éste

sobre aquél. Esta mutua influencia no hubiera sido posible en tal grado si no llega a existir otra que mantuvo a los dos hombres unidos y los afectó más hondamente de lo que ambos imaginaron, la influencia de una gran mujer: ninguna ha desempeñado un papel tan importante en las vidas de dos poetas a la vez —en sus vidas poéticas— como Dorothy Wordsworth.*

Esta diversidad de inteligencia, temperamento y carácter ha de tenerse tanto más a la vista cuanto que las afirmaciones críticas de ambos hombres han de leerse conjuntamente. En algunos aspectos existe, por descontado, una consciente divergencia de opiniones. Wordsworth escribió su *Preface* para defender su personal manera de concebir la poesía, Coleridge compuso sus *Biographia*, al menos en parte, en defensa de la poesía de Wordsworth. Aquí me limitaré a discutir dos cuestiones: una, la doctrina de Coleridge acerca de la fantasía y la imaginación; la otra, aquella en que ambos hicieran causa común: la nueva teoría de la lengua poética.

Permitidme que trate primero de la segunda. En esta cuestión es al principio difícil ver claro el motivo de toda la controversia. Los poemas de Wordsworth no fueron peor recibidos de lo que versos de parecida novedad acostumbran. Recuerdo yo una época en que una cuestión de lengua poética estaba también en el aire, cuando Ezra Pound proclamó que «la poesía ha de estar tan bien escrita como la prosa» y él y sus compañeros fuimos calificados de «bolcheviques literarios»

* Hermana del poeta.



por un escritor del *Morning Post* y de «ilotas borrachos» (con una intención que siempre se me ha escapado) por Arthur Waugh. Creíamos nosotros, empero, restaurar viejos cánones más que predicar nuevas herejías. Cuando Wordsworth dice que se propone «imitar y, en lo posible, adoptar el verdadero lenguaje de los hombres» no hace sino repetir con otras palabras lo que Dryden ya había dicho y defender la misma causa que éste había defendido; el señor Garrod, al llamar la atención sobre el hecho, afirma extemporáneamente que Dryden no se hizo jamás «dos consideraciones vitales: primera, que ese lenguaje debe expresar pasión, y segunda, que ha de basarse en una observación escrupulosa». Sin duda que a estas horas Dryden, entre las sombras, medita sobre la idea que de la pasión y la observación tiene el señor Garrod. Como Coleridge señaló el primero de todos en sus *Biographia*, Wordsworth no se atormentaba en exceso por observar sus propios principios. «La lengua de las clases medias y bajas de la sociedad»¹ es desde luego la justa —y la única justa— cuando se intenta representar dramáticamente el habla de esas clases, y lo propio ocurre cuando se trata de las clases altas; pero en ocasiones no es incumbencia del poeta el hablar como esta o aquella clase social, sino como él mismo —bastante mejor que cualquier clase, esperamos; claro que si una de ellas posee la palabra, frase o interjección más apta está legitimado para apropiársela. En cuanto al estilo poético en favor en el instante en que las *Lyrical Ballads* aparecieron, era lo que es cualquier estilo cuando cae en manos de gente que no es siquiera mediocre. Ciertamente

que Gray era sobreestimado, pero ya Johnson le había asestado golpes mucho más mortales que los de Wordsworth. En los últimos años, Donne nos ha parecido un sorprendente ejemplo de estilo coloquial. ¿Quizá Wordsworth y Coleridge hicieron justicia a Donne? No, llegado el momento de enjuiciar a Donne —y a Cowley— ambos se dejaban llevar de la mano por Samuel Johnson: eran tan dieciochescos como los demás, salvo que donde el siglo XVIII encontraba falta de elegancia los poetas lakistas encontraban falta de pasión: Y mucha de la poesía de Wordsworth y de Coleridge es tan hinchada, artificiosa y elegante como un entusiasta del siglo XVIII la pudiera desear. ¿A qué entonces tanto ruido?

Había verdaderamente una razón. No sé si el profesor Garrod la ha visto, al menos parece ignorarla; creo que el profesor Harper,² en cambio, ha dado en la diana. En 1801, Wordsworth enviaba a Charles James Fox un ejemplar de las *Ballads* acompañado de una carta muy notable. Un largo extracto de ella aparece en la obra de Harper. Quiero citar aquí un párrafo; al recomendar sus poemas a la atención del político de moda dice Wordsworth:

«En los últimos años, debido a la expansión industrial a lo largo del país, a las elevadas tarifas de correos, a los hospicios y fábricas, a la invención de las cantinas, etcétera, y a la creciente desproporción entre el precio del trabajo y el de los artículos de primera necesidad, los lazos familiares entre los pobres se han debilitado y en muchos casos se han destruido por completo».

Y procede luego a exponer una doctrina que se conoce actualmente con el nombre de distributismo. Wordsworth no se limitaba a aprovechar la oportunidad de catequizar a un político de mala fama, en el intento de impulsarlo hacia más útiles actividades: pretendía seriamente explicar el contenido y la intención de sus poemas: sin ese preámbulo no podía esperarse que Fox sacase cosa en limpio del niño idiota o del papayo del marinero. Acaso se diga que estas tendencias políticas son ajenas a los mejores poemas de Wordsworth; creo, no obstante que se comprende mejor un gran poema como «Resolution and Independence» si se conocen las intenciones y pasiones sociales que animaban a su autor, y si éstas no se entienden se malentenderá por completo su crítica literaria. Incidentalmente, quienes se refieren a Wordsworth como un caudillo renegado (referencia que Browning, según recuerdo, rechazó) debieran hacer alto y considerar que cuando un hombre toma en serio los problemas sociales y políticos la diferencia entre revolución y reacción puede no ser mayor que un pelo, y que probablemente Wordsworth no fue un renegado sino un hombre que pensaba por su cuenta, si es que pensaba. Son sus intereses sociales quienes inspiran sus innovaciones en el verso y respaldan su teoría de la lengua poética; y son realmente estos intereses sociales (a sabiendas o no) el motivo de toda la discusión. Si Wordsworth escribió inicialmente «el habla de las clases medias y bajas» fue no tanto por ausencia de reflexión como por exceso de calor. Y no se debió a ninguna variación en sus prin-

cipios políticos, sino a la consideración de que este programa literario era imposible de realizar, el que posteriormente corrigiese sus palabras. Cuando escribió «mi intención era imitar, y, en lo posible, adoptar el verdadero lenguaje de los hombres» decía algo que ningún crítico serio desaprobará jamás.

Excepto en este punto de la lengua y en el de «inspirarse en incidentes de la vida cotidiana», Wordsworth es un crítico de lo más ortodoxo. Ciertamente que usa la palabra «entusiasmo», que tan poco gustaba al siglo XVIII, pero en materia de mimesis es más profundamente aristotélico que muchos que pretendieron seguir a Aristóteles de cerca. Dice del poeta:

«A estas cualidades se junta una disposición para sentirse más afectado que el resto de los hombres por las cosas ausentes como si estuvieran presentes, y una habilidad para despertar en sí mismo pasiones que están en realidad lejos de ser las mismas engendradas por los sucesos reales pero que, no obstante (sobre todo si se trata de sentimientos placenteros), se asemejan más a las pasiones que los hechos reales engendran que las que el hombre ordinario está acostumbrado a experimentar por la simple moción de su sensibilidad individual».

He aquí una nueva versión de la doctrina de la Imitación, y creo que la mejor de las citadas hasta ahora:

«Aristóteles, según nos han enseñado, dijo que la poesía es el más filosófico de los géneros literarios; así es: su objeto es la verdad, no individual y local, sino general y práctica».

Encuentro muy estimulante este «así es». Por mi parte, prefiero ser olvidado y que alguien, eventualmente, al llegar a mis propias conclusiones diga: «Cierta autor antiguo lo descubrió antes que yo», a verme recitado de carrerilla por cien generaciones.

Cuando se contempla a Wordsworth como el vidente y profeta cuya misión es instruir y edificar mediante el deleite, y él el primer hombre en describirla, acaso pensemos que algo hay de ello, especialmente en ciertos tipos de poesía. Creo que Wordsworth comunicó a Coleridge algo de su entusiasmo. Pero la fe revolucionaria del primero era más vital y profunda; no puede decirse que la inspirara su revolución poética, pero no podemos separarla de los motivos de su poesía. Todo cambio radical en las formas poéticas es síntoma de cambios mucho más profundos en la sociedad y el individuo. No sé si en Coleridge el impulso hubiera sido lo bastante fuerte para abrirse camino sin el ejemplo y el apoyo de Wordsworth. Con esto no quiero decir que el entusiasmo revolucionario sea el mejor padre de la poesía, ni que justifique la revolución porque trae como secuela una eclosión poética —lo cual sería un procedimiento caro y escasamente justificable de producir poesía. Tampoco quiero caer en la tentación de hacer crítica sociológica que tantos datos suprime siempre y que ignora la mayor parte del resto. Me li-

mito a afirmar que todos los asuntos humanos se implican mutuamente, que por ello toda historia es abstracción, y que si se intenta llegar a la comprensión total de la poesía de un periodo se ve uno forzado a considerar materias que a primera vista guardan escasa relación con la poesía. Estas materias tienen por tanto mucho que ver con la crítica de poesía: son ellas precisamente quienes hacen inteligible la incapacidad de Wordsworth para apreciar a Pope y la escasa significación de los poetas metafísicos para los más entrañables intereses de él y de Coleridge.

Con las anteriores observaciones aún frescas, permitid que considere ahora cuánta importancia tiene, en las *Biographia Litteraria*, la distinción entre Imaginación y Fantasía y la definición de la Imaginación que se da unas líneas más abajo:

«Repetidas meditaciones me llevaron a sospechar... que la Fantasía y la Imaginación son dos facultades distintas y completamente diferentes, y no dos palabras con el mismo significado o el grado más bajo y el más alto de la misma facultad, según se suele creer».

En el capítulo XIII traza las siguientes importantes distinciones:

«La Imaginación puede ser primaria o secundaria. Entiendo por Imaginación primaria la potencia viva y primer agente de toda percepción humana, como una repetición en la mente finita del eterno acto de creación en el infinito Yo. La Imaginación secundaria es

como un eco de aquella que coexiste con la voluntad consciente, idéntica a la primaria en especie y diferenciando sólo en el *grado* y el *modo* de su operar. Disuelve, difumina y disipa para recrear; cuando este proceso se hace imposible continúa luchando a toda costa por idealizar y unificar. Es esencialmente *vital*, aunque todos los objetos (*en cuanto* objetos) sean fijos y muertos.

»La Fantasía, en cambio, opera nada más que con factores fijos y definidos. En realidad no es otra cosa que un modo de memoria emancipada del orden espaciotemporal y viene condicionada y modificada por ese fenómeno empírico de la voluntad que designamos con el nombre de Selección. Pero, lo mismo que la memoria ordinaria, la Fantasía debe recibir sus materiales ya elaborados por las leyes de asociación».

Algo he leído de Hegel y de Fichte, también de Hartley* (que aparece casi en cada página de Coleridge), y lo olvidé; de Schelling nada conozco de primera mano y es uno de esos numerosos autores que, cuanto más tiempo transcurre sin haberlos leído, menos apetece leerlos. Quizá por ello me sienta absolutamente incapaz de apreciar este pasaje: mi intelecto es demasiado concreto y pesado para los vuelos del pensamiento abstracto. Si la diferencia entre imaginación y fantasía se resuelve en la práctica, como ya apunté, en

* David Hartley (1705-1757), médico y filósofo; su doctrina de la asociación de ideas tuvo bastante resonancia.

la simple diferencia entre poesía buena y poesía mala ¿es que para ese viaje necesitábamos alforjas? Sólo si la fantasía puede ser un buen ingrediente poético, sólo si podemos aducir algún poema excelente gracias a ella, sólo si esclarece nuestra inmediata preferencia por un poeta sobre otro, tiene esta distinción utilidad para una mente práctica como la mía. La fantasía puede no ser otra cosa que «un modo de memoria emancipada del orden espaciotemporal» pero me parece erróneo hablar de la memoria en conexión con la fantasía y omitir hacerlo a propósito de la imaginación. *Road to Xanadu*, la obra del doctor Lowes, nos ha enseñado —si es que no lo sabíamos ya— el decisivo papel que la memoria representa en la imaginación, que es por supuesto, mucho mayor de lo que puede probar ese libro. El profesor Lowes se limita a las reminiscencias literarias, únicas que pueden identificarse satisfactoriamente, pero ¡cuánta memoria entra en la creación, aparte de la simple memoria de lector! Creo que Lowes ha demostrado la importancia de la selección instintiva e inconsciente junto a la deliberada. Las aficiones de Coleridge le impulsaron, durante algunos años de su vida, a leer vorazmente cierto género de relatos y a seleccionar y almacenar imágenes procedentes de ellos.³ Y yo diría que la sensibilidad de todo poeta realiza al leer (historietas gráficas y novelas baratas lo mismo que libros de más sustancia, y menos frecuentemente obras de naturaleza abstracta, aunque incluso éstas procuran alimento a ciertos temperamentos poéticos) una selección peculiar e inconsciente de los materiales —una imagen, una frase o una palabra— que acaso empleará más tarde. Y esta

actividad de selección se manifiesta probablemente en todos los instantes de su vida sensitiva; se manifiesta en el niño de diez años, en el chiquillo que atisba en el agua de mar de un charco rocoso y contempla por primera vez una anémona marina: esta simple experiencia (no tan simple para un niño excepcional) puede yacer dormida durante veinte años y luego reaparecer trasmutada en algún contexto poético de gran intensidad imaginativa.* Hay tal cantidad de memoria en la imaginación que, puestos a distinguir entre imaginación y fantasía, habría que fijar la diferencia entre la memoria en la imaginación y la memoria en la fantasía; no basta con decir que la una «disuelve, difumina y disipa» los recuerdos para recrear, mientras que la otra opera «con factores fijos y definidos»: la diferencia entre ambas actividades no es tal que obligue a considerar distintas la imaginación y la fantasía; se dirían más bien simples grados de elaboración imaginativa. De una nota de Richards⁴ parece desprenderse que este pasaje, o al menos una parte de él, le desconcierta casi tanto como a mí. Como ocurre en Addison, en Coleridge hay que olvidar todo lo referente a la fantasía para aprender algo sobre la imaginación, pero en él hay mucho que aprender. Voy a citar otro pasaje, en la forma en que Richards lo ha resumido:

* He aquí una alusión a la anémona en «The Dry Salvages», poema publicado unos años más tarde: «El mar es también... / los charcos en donde ofrece a nuestra curiosidad / las algas más delicadas y las anémonas marinas». (Cito según la traducción de los Cuatro Cuartetos por Vicente Gaos, colección Adonais, números LXXXVI-LXXVII, Madrid, 1951.)

«Ese mágico poder sintetizador, al cual hemos dado el nombre de imaginación... se manifiesta en el equilibrio y la conciliación de cualidades diversas y contrarias... la sensación de novedad y frescura emparejada con objetos viejos y familiares; una emoción mayor que la usual con un orden mayor que el usual; un juicio siempre alerta, un firme autodomínio, con un entusiasmo y un sentimiento vehementes.

»(...)

»Una sensación de goce musical... con el poder de convertir en variedad la multitud y de modificar una serie de pensamientos mediante un pensamiento o emoción predominante».*

Acerca del valor de tales descripciones desde el punto de vista de la actual crítica psicológica puede consultarse la citada obra de Richards; yo me intereso aquí por algo más superficial: el lugar que ocupan Wordsworth y Coleridge en la historia de la crítica. En el pasaje transcrito observamos una riqueza y una hondura, una consciente complejidad, que va mucho más lejos que los análisis de Dryden. Ciertamente Coleridge pensaba más profundamente, pero no es esto sólo: dudo que aprendiese de Hartley y luego de los filósofos alemanes tanto como él creyó; lo mejor de su crítica reside en la delicada y sutil perspicacia con que reflexiona sobre su propia experiencia creadora. Wordsworth era, de los dos, quien mejor sabía adónde iba: el

* Es curioso adivinar en esta última frase una insinuación de la teoría bousofiána del modificante.

Preface y el *Supplement* bastan para asignarle el primer puesto; no porque se preocupase por el progreso de la agricultura o por la relación de producción-consumo, aunque tales intereses sean sintomáticos: de su poesía y de su *Preface* mana un hondo renacimiento espiritual, una inspiración que recogen Pusey,* Newman y Ruskin y los grandes Humanitarios** más que los famosos poetas del siguiente periodo. Coleridge, con la autoridad de su vasta erudición, hizo mucho más que Wordsworth por atraer la atención sobre los problemas filosóficos con que el estudio de la poesía puede enfrentarnos. Y los dos juntos no necesitaron de tercero para ilustrar la sensibilidad de una época de consciente mutación; no se trata meramente de que se interesaran por una variedad de temas especulativos y de cuestiones prácticas que eran las más importantes para su tiempo: todos sus intereses estaban relacionados; el primero y débil síntoma de tal complejidad apareció cuando Addison hizo derivar su teoría de la imaginación en las artes de las teorías de Locke. En Wordsworth y en Coleridge hallamos algo más que una variedad de intereses, de apasionados intereses: una sola pasión que se expresa a través de todos ellos; para ambos la poesía era la expresión de una totalidad de intereses unificados.

* Edward Pusey (1800-1882), erudito y teólogo, participó con Klebe y Newman en el Oxford Movement; mientras que el último acabó por pasarse al catolicismo, los dos primeros contribuyeron decisivamente a la restauración de la Iglesia de Inglaterra.

** Los filántropos y pensadores que creyeron en la perfectibilidad del hombre.

He intentado mostrar la crítica de Dryden y de Johnson en su adecuación a los periodos históricos durante los cuales se produjo, periodos estáticos en lo que se refiere a las determinantes literarias; y la crítica de Wordsworth y Coleridge como la crítica de una época de cambio. Aunque siempre, allá en lo hondo de un periodo estable, existen los fermentos de futuras mutaciones, y aunque todo periodo de cambio lleva en sí mismo las limitaciones que le forzarán a hacer alto, hay épocas de estabilización más profundamente asentadas que otras. Con Matthew Arnold llegamos a un periodo de estabilidad superficial y prematura.

(9 de diciembre de 1932)

APÉNDICE

Sobre la valoración de la poesía de Wordsworth por Herbert Read

Hay una posición crítica, ya de cierto arraigo entre nosotros, que considera la corriente central de la poesía inglesa desde Milton hasta Wordsworth, y acaso desde antes de Milton, como un desdichado interludio durante el cual la musa inglesa se halló, si no fuera de sí, al menos disminuida en sus facultades. Me entristece ver a Herbert Read asumir y reafirmar esa posición, que

era por cierto la del mismo Wordsworth. Es Read, lo mismo que Richards, uno de los pocos contemporáneos con quienes me desazona encontrarme en desacuerdo; pero cuando en su breve y admirable ensayo *Form in Modern Poetry* escribe lo que sigue sólo me queda preguntarme adónde vamos a parar:

«La tradición central de la poesía inglesa se inicia con Chaucer y alcanza en Shakespeare su culminación final; a ella se contrapone la mayor parte de la poesía francesa anterior a Baudelaire, el llamado periodo clásico de la poesía inglesa, que culmina en Alexander Pope, y el difunto poeta laureado.* Fue restaurada en Inglaterra por Wordsworth y Coleridge, desarrollada hasta cierto grado por Browning y Gerald Manley Hopkins, y en nuestros días por poetas como Wilfred Owen, Ezra Pound y T.S. Eliot».

En cierto modo estoy de acuerdo: mi valoración de los primeros poetas, uno por uno, se acerca bastante a la de Read; y mi admiración por el difunto poeta laureado es tan moderada como la suya, aunque traerle a cuento en ese párrafo me parece ligeramente atrabiliario. Pero observo, primero, que Read da a Wordsworth el primer puesto y excluye a Milton; y cuando un poeta ha realizado una obra tan grande como Milton, ¿es verdaderamente útil sugerir que no ha hecho sino andar un callejón sin salida? ¿Y es Blake un poeta demasiado pequeño para ser tenido en cuenta? Por lo que hace a

* Robert Bridges

la poesía francesa, Read dice cautelosamente «la mayor parte», así que me permitiré inferir que el maestro de Baudelaire, Racine, entra, aunque a hurtadillas. ¿Y no es arbitrario afirmar que el «periodo clásico» (si es que puede llamarse así) de la poesía inglesa culmina en Pope? Seguramente que Johnson pertenece a él, y también, con un toque de sentimentalismo y hasta de empalagosidad, Gray y Collins. ¿Y dónde está Landor, si no es dentro de la tradición clásica? Me apresuro a añadir la siguiente aclaración de Read: «La distinción no es la usual entre "clásico" y "romántico". Mi división corta en dirección distinta». Creo que entiendo, y, si es como yo entiendo, estoy de acuerdo: Read, sin embargo, parece usar el término «clásico» en dos acepciones distintas. Y sus distinciones son demasiado tajantes para que puedan contentarme. Por lo visto supone que el proceso creador, tal como se produce en la mente de Dryden, es esencialmente diverso al de Wordsworth, y rotundamente dice que el arte de Dryden no es poesía. No veo por qué razón las mentes de Dryden y Wordsworth hubieran de ser más diferentes en su funcionamiento que las de otros dos poetas cualesquiera; no hay dos mentes poéticas que trabajen del mismo modo, si verdaderamente puede decirse que «trabajan»; ni siquiera la misma mente poética opera del mismo modo en dos poemas distintos e igualmente buenos; pero algo de común tiene que haber en los procesos creadores de todas las mentes poéticas. Read aduce en apoyo de su aseveración un pasaje del *Annus Mirabilis* que yo no he citado:

«La composición de poemas es, o debe ser, obra de ingenio, y el ingenio en el poeta, o *wit writing** (si me permitís usar una distinción de escuela) no es otra cosa que la facultad de la imaginación en el escritor, la cual, como ágil lebre, bate y rastrea los cotos de la memoria hasta levantar la pieza perseguida; o dicho sin metáfora: busca en la memoria las especies o ideas de las cosas que se propone representar. *Wit written* es aquello que está bien definido: el feliz resultado del pensamiento, o producto de la imaginación».

Yo hubiera visto en este pasaje una certera descripción —en la terminología propia de la época de Dryden y con una intuición menos honda que la de Wordsworth y Coleridge en sus mejores momentos— del mismo tipo de proceso que éstos intentaron describir en un lenguaje más próximo al nuestro. Pero Read dice que no, que Dryden habla de algo diferente: de arte de ingenio y no de poesía; me parece que Read ha caído en el error ya aludido de creer que Dryden se refiere únicamente a su personal estilo de composición poética, y que era incapaz de apreciar a Chaucer y a Shakespeare. En última instancia, todo lo que puedo aducir en contra es el placer que me procura la poesía de Dryden.

* Confieso no haber encontrado equivalente español. Una traducción lejana sería «arte de ingenio» pero, aparte de no reflejar fielmente la expresión inglesa, para emplearla aquí sería preciso insuflar en ella un sentido distinto al que tiene en Gracián. El *wit* de Dryden y los metafísicos, por otra parte, no coincide con el ingenio español barroco. Me parece que la poesía de Pedro Salinas ofrece, dentro de nuestra literatura, el tipo de ingenio más cercano al *wit*; no creo imposible que los metafísicos —concretamente, Donne— ejerzan una influencia real sobre el poeta español.

Nuestra divergencia de opiniones podría expresarse con una metáfora. Al considerar la poesía inglesa, Read parece atribuirse la misión de expulsar a los demonios —aunque no tan drásticamente como Ezra Pound, el cual no deja más que un ámbito bien barrido y vacío. Lo que yo veo en la historia de la poesía inglesa no es una posesión demoníaca, sino una fragmentación de la personalidad. Si una de estas personalidades parciales se manifestó durante el periodo que va de Dryden a Johnson, lo que debemos hacer es procurar su reintegración: de otra manera no tendremos más que una serie de personalidades alternantes. El gran poeta es, entre otras cosas, aquel que no solamente restaura una tradición olvidada sino que entreteje en su poesía cuantos cabos sueltos de tradición sea posible. No podemos, además, separar la poesía del resto de la historia de un pueblo, y me parece un poco fuerte sugerir que la mente inglesa ha estado enajenada desde el tiempo de Shakespeare y que sólo últimamente unos pocos e intermitentes rayos de cordura han penetrado en su oscuridad: si la enfermedad es hasta ese punto crónica mucho temo que sea incurable.

Shelley y Keats

La revolución que Wordsworth llevó a cabo tenía en verdad trascendencia. No fue el primero en presentarse como un profeta inspirado, ni es ése realmente su caso. Blake pudo pretender, no sin motivos, que había penetrado en los misterios del cielo y del infierno, pero sus pretensiones no parecen aplicarse al poeta en general; Blake, simplemente, tenía visiones y utilizaba la poesía como medio de expresarlas. Scott, y Byron en sus obras más divulgadas, no pasan de la literatura de entretenimiento. Wordsworth es el primero, en el revuelto estado de cosas de su tiempo, en reclamar nueva autoridad para el poeta, en inmiscuirse en cuestiones sociales y en ofrecer un nuevo sentimiento religioso cuya interpretación parecía singular prerrogativa del poeta. Desde que Matthew Arnold publicó su *Antología* es tópico afirmar que la verdadera grandeza de Wordsworth como poeta es independiente de sus opiniones, de su teoría de la lengua, de su filosofía natural, y que se descubre en poemas carentes de toda intención ulterior. No creo que este eclecticismo crítico vaya muy lejos, pues no creo que podamos apreciar y disfrutar la poesía de un hombre si empezamos por hacer abstrac-

ción de todas las cosas que le importaron y al servicio de las cuales puso su poesía. Me pregunto qué queda de Wordsworth después de rechazar sus intereses y creencias. Retenerlos, tenerlos bien presentes, en vez de excluirlos en una deliberada preparación para gozar de su poesía, ¿no es necesario para apreciar al gran poeta que es Wordsworth? Considerad, por ejemplo, uno de los más finos escritores de la primera mitad del diecinueve: Landor. Es, incuestionablemente, un maestro en la prosa y en el verso; es el autor de un poema largo que merecería ser mucho más leído; pero su reputación jamás ha sido tal que se le pueda comparar con Wordsworth o con cualquiera de los poetas inmediatamente posteriores. Si asignamos a Wordsworth el lugar que ocupa, no es sólo por unos pocos poemas o por un puñado de versos expresivos de una emoción más honda que todas las que Landor era capaz de sentir: hay algo integral en su grandeza, y algo significativo en su lugar dentro de la historia. Al estimar la grandeza de un poeta hemos de tomar también en cuenta la historia de su grandeza: Wordsworth es una parte esencial de nuestra historia literaria; Landor un magnífico producto derivado. Shelley tenía ideas acerca de la poesía y, a la vez, usaba la poesía para expresar ideas: desde el principio nos choca en él la cantidad de cosas que de la poesía se esperan: de un poeta que en una nota sobre vegetarianismo nos dice que «el orangután se asimila por completo al hombre, tanto en el orden como en el número de los dientes», podemos esperar todo. Ciertamente que las notas a *Queen Mab* reflejan las ideas de un entusiasta e inteligente colegial,

pero de un colegial que escribe bien; y a lo largo de su obra, bastante extensa para una vida breve, jamás nos permitirá olvidar cuán seriamente toma sus ideas, ideas que siempre me parecen adolescentes —y hay todos los motivos para pensar que, efectivamente, lo son. Un entusiasmo por Shelley se me antoja, también, cosa de la adolescencia: para la mayor parte de nosotros, Shelley marca un intenso periodo anterior a la madurez, pero ¿para cuántos sigue siendo el compañero de la edad madura? Confieso que jamás abro un libro suyo con el simple deseo de leer poesía, sino por alguna concreta razón de referencia. Encuentro sus ideas repelentes, y separar a Shelley de sus ideas y creencias es aún más difícil que separar a Wordsworth de las suyas; además, el interés biográfico que siempre ha suscitado hace casi imposible leer la obra sin recordar al hombre: enfático, pedante, egocéntrico, a veces casi un sinvergüenza. Sus cartas, salvo por algún ocasional destello de agudeza —cuando habla de los demás y no piensa en sí mismo o pretende hacer literatura—, son insoportablemente aburridas. A su lado, Keats, tan atractivo, hace un contraste asombroso. Verdad que Wordsworth tampoco era una persona demasiado atrayente; sin embargo, gozo con su poesía como no gozo con la de Shelley, y más ahora que la primera vez que la leí. No me queda, pues, más que abatir mis prejuicios lo mejor que pueda y buscar a tientas una razón que explique por qué el empleo que Shelley da a su poesía violenta mi sensibilidad más que el que Wordsworth da a la suya.

Parece que Shelley poseía en grado extremo el don poco frecuente de aprehender apasionadamente las ideas abstractas. Si a veces no se equivocaba acerca de sus propios sentimientos, como uno se siente tentado a creer tras enfrentarse con la filosofía de *Epipsychidion*, es otra cosa. No digo que tuviera una mente filosófica o metafísica: su mente era en algunos aspectos un tanto confusa; podía sentirse, al mismo tiempo y con el mismo entusiasmo, un racionalista del siglo XVIII y un platonizante nebuloso. Las abstracciones desperdaban en él fuerte emoción, y aunque sus facultades poéticas maduraron, sus ideas permanecieron invariables. Acaso su inteligencia hubiese acabado por madurar también: en su último e incompleto poema, «The Triumph of Life», en mi opinión el mejor de sus poemas largos, muestra no solamente un mejor estilo, sino una mayor sabiduría:

*Then what I thought was an old root that grew
To strange distorsion out of the hillside,
Was indeed one of those (sic) deluded crew
And that the grass, which methought hung so wide
And white, was but his thin discoloured hair
And that the holes he vainly sought to hide
Were or had been eyes...**

* «Lo que creí una vieja raíz que brotaba / en extraña contorsión de la ladera, / era en realidad uno de aquella engañada cuadrilla, / y la hierba que me pareció que colgaba tan abierta / y blanca no era sino su delgada cabellera descolorida / y los agujeros que vanamente intentaba ocultar / eran o habían sido ojos.»

Hay aquí una precisión en las imágenes y una economía nuevas en Shelley. Pero, hasta donde podemos juzgar, nunca escapó del todo a la tutela de Godwin* ni siquiera cuando conoció al hombre tras la máscara, y la influencia de su mujer debió de ser, también, abrumadora. Y si consideramos su obra tal cual es, sin vanas conjeturas acerca de lo que hubiera podido ser, ¿es posible ignorar las «ideas» de Shelley y ponernos así en situación de gozar de su poesía?

Corresponde a I.A. Richards el mérito de haber sido el primero en enfrentarse con el problema de las creencias en el goce poético: a él, y a los demás que se encuentren preparados para ello, dejó toda investigación metódica de la cuestión; pero con Shelley ésta se plantea en forma distinta a como la presentaba yo en una nota a mi ensayo sobre Dante. Consideraba allí dos hipotéticos lectores, uno que comparte la filosofía del poeta, otro que la rechaza, y en tanto se tratase de Dante o de Lucrecio, estas dos posiciones parecían abarcar toda la cuestión. No soy budista; hay pasajes de las primitivas escrituras budistas, empero, que me afectan lo mismo que otros del Antiguo Testamento. Aún gozo con el *Omar* de Fitzgerald, por más que no comparta esa superficial y un tanto astuta visión de la vida. Algunas de las ideas de Shelley, en cambio, me disgustan positivamente y estorban mi goce del poema en que se manifiestan, otras me parecen tan pueriles que

* William Godwin (1756-1836), filósofo, novelista y reformador social, su hija, Mary Wollstonecraft Godwin, contrajo matrimonio con Shelley en 1816.

impiden en absoluto todo goce; y no me es posible omitir esos pasajes y contentarme con aquellos en que ninguna proposición se adelanta exigiendo adhesión. Todavía complica más el problema el hecho de que en una poesía tan fluente como la de Shelley abundan los pasajes que no pasan de ser mal sonsonete; éste, por ejemplo:

*On a battle-trumpet's blast
I fled hither, fast, fast, fast,
Mid the darkness upward cast.
From the dust of creeds outworn,
From the tyrant's banner torn,
Gathering round me, onward borne,
There was mingled many a cry—
Freedom! Hope! Death! Victory**

Walter Scott raras veces cayó tan bajo, Byron más a menudo. Y en estos versos duros y sin ritmo uno se siente todavía más afrentado por las ideas, las dichas ideas que Shelley devoró y nunca asimiló, patentes en ese estribillo de credos caducos, tiranos y sacerdotes que con tal reiteración emplea. Las partes malas de un poema llegan a contaminar el conjunto, así que cuando Shelley se alza hasta las cumbres, en el final:

* «Sobre el bramido de una trompeta de batalla / huí hacia acá, rápido, rápido, rápido, / proyectado hacia lo alto entre la oscuridad. / De entre el polvo de caducos credos, / de la desgarrada bandera del tirano, / brotaban, agrupándose en derredor mío, / muchos gritos confundidos: / ¡Libertad! ¡Esperanza! ¡Muerte! ¡Victoria!

*To suffer woes which Hope thinks infinite;
To forgive wrongs darker than death or night;
To defy Power, which seems omnipotent;
To love, and bear; to hope till Hope creates
From its own wreck the thing it contemplates.**

en versos que no afirman ni niegan creencia alguna, me siento incapaz para el disfrute pleno. No puede esperarse que un poema se mantenga siempre a la misma altura: en los poemas largos mejor conseguidos hay una relación entre los pasajes de mayor y de menor intensidad que es un elemento en la belleza del conjunto; pero versos buenos entre versos malos no proporcionan más que un melancólico placer. Leyendo el *Epipsy-chidion* me desconciertan por completo versos de este tenor:

*True love in this differs from dross or clay,
That to divide is not to take away...
I never was attached to that great sect
Whose doctrine is, that each one should select
Out of the crowd, a mistress or a friend
And all the rest, though fair and wise, commend
To cold oblivion...***

* «Sufrir desdichas que la Esperanza cree infinitas / perdonar injusticias más negras que la muerte o la noche; / desafiar al Poder que parece omnipotente; / amar y soportar; esperar hasta que la Esperanza cree / de su propia ruina la cosa que contempla.»

** «En esto el verdadero amor difiere de la escoria o de la arcilla, / en que dividir no es quitar... / Nunca pertenecí a esa gran secta / cuya doctrina es que cada uno escoja / entre la multitud una amante o un amigo, / abandonando a los demás, aunque rectos y sabios, / al frío olvido...»

así que cuando llego ante una imagen tan bella como ésta:

*A vision like incarnate April, warning,
With smiles and tears, Frost the Anatomy
Into his summer grave.**

no sé cuál es mayor, si el placer o el asombro de encontrarla en tan indiferente compañía. Hemos de admitir, además, que los mejores poemas largos de Shelley —y los peores también— son aquellos en que toma sus ideas absolutamente en serio.¹ Eran esas ideas precisamente las que hacían destellar «el ascua de carbón», y lo mismo que en el caso de Wordsworth no podemos ignorarlas sin quedarnos con algo que tiene de la poesía de Shelley lo mismo que una figura de cera tiene del Shelley de carne y hueso.

A Shelley no le gustaba la poesía didáctica, pero la suya lo es primordialmente, aunque (para decir verdad) no en el sentido en que él usaba la palabra. Sus ideas acerca de la poesía no son muy desemejantes de las de Wordsworth; el lenguaje en que está escrita su *Defense of Poetry* es un tanto ampuloso y con excepción de la magnífica imagen que James Joyce cita en un pasaje de *Ulyses* («La mente creadora es como un ascua de carbón que cierta influencia invisible, como una brisa inconstante, hace destellar transitoriamente») me parece inferior al gran prefacio de Wordsworth. Dice otras co-

* «Una visión como de abril que se encarnase, amonesta, / con sonrisas y lágrimas, a la Yerta Anatomía / en su tumba estival.»

sas acertadas, pero el párrafo siguiente es más significativo por la relación que establece entre la poesía y la actividad social de la época.

«El más fiel herald, compañero y seguidor de un gran pueblo que despierta a la tarea de realizar un benéfico cambio de opiniones o de instituciones es la poesía. En tales periodos se produce una acumulación del poder de recibir y comunicar intensas y apasionadas intuiciones sobre el hombre y la naturaleza: a menudo, las personas en quienes tal poder reside tienen, si consideramos ciertos aspectos de su idiosincrasia, escasa correspondencia con el espíritu del bien del cual son ministros. Pero cuando reniegan y abjurán aún se sienten forzados a servir a ese poder entronizado en su alma.»

Ignoro si pensaba Shelley, al hacer esa reserva a propósito de «las personas en quienes tal poder reside», en los defectos de Byron o en los de Wordsworth; me parece apenas posible que pensase en los suyos. Pero en este párrafo se contiene una afirmación, verdadera o falsa. Si lo que sugiere es que toda gran poesía acompaña siempre a un cambio popular «en opiniones o instituciones», sabemos que no es cierto. Que en tales periodos el poder «de recibir y comunicar intensas y apasionadas intuiciones sobre el hombre y la naturaleza» se acumule, es cosa dudosa; parece mas bien que la gente estará demasiado ocupada en otras actividades. Shelley no parece implicar que la poesía misma ayude a realizar estos cambios o a acumular ese poder, ni



tampoco afirma que sea usualmente un producto derivado de los cambios de este tipo; pero sí que afirma la existencia de cierta relación entre ambos fenómenos y, en consecuencia, de una particular relación entre su poesía y los acontecimientos de su tiempo, de lo cual se desprende que una y otra se aclaran mutuamente. Es ésta, quizá, la primera aparición de la teoría cinética, o revolucionaria, de la poesía; Wordsworth no había generalizado hasta ese punto.

Volvamos ahora a la cuestión de hasta qué punto es posible disfrutar de la poesía de Shelley si no se aprueba el uso que de ella hace. Dante, desde luego, es el más completo didáctico que encontrarse pueda; yo he sostenido, empero, y todavía sostengo que para gozar de su poesía no es indispensable compartir sus creencias.² Quizás os parezca que con este ejemplo me limito a halagar mis propios prejuicios: el caso de Lucrecio puede servirnos igualmente. Se pueden compartir las creencias esenciales de Dante y gozar plenamente de Lucrecio. ¿Por qué, entonces, esta general exención no se aplica a Wordsworth y a Shelley? En este punto Richards viene oportunamente en nuestra ayuda:³

«Cuando Coleridge observó que una “voluntaria suspensión de la descreencia” acompañaba a mucha poesía estaba llamando la atención sobre un hecho importante aunque no con las palabras adecuadas, pues en esos casos ni tenemos conciencia de que existe descreencia ni la suspendemos voluntariamente. Es más propio decir que el problema de la creencia o descreen-

cia, en sentido intelectual, no se presenta nunca si leemos bien; y si infortunadamente se presenta, sea por culpa del poeta o por culpa nuestra, dejamos de ser lectores para convertirnos en astrónomos, ideólogos o moralistas, personas, en fin, interesadas en otro tipo de actividad».

Acaso se me permita inferir, puesto que la repugnancia de una persona como yo por la poesía de Shelley no me parece atribuible a prejuicios irrelevantes o a una laguna en la sensibilidad, que el obstáculo no reside en la manifestación de unas creencias que no comparto, o —para ponerlo en el caso extremo— que decididamente aborrezco, ni tampoco en que Shelley utiliza sus facultades poéticas para hacer propaganda de una doctrina. Dante y Lucrecio no hacen otra cosa. Sugiero que la razón es, poco más o menos, la siguiente: cuando la doctrina, teoría, creencia o «visión del mundo» manifiesta en el poema es una que el lector juzga coherente, madura y fundada en datos de la experiencia no constituye ningún obstáculo para el goce del lector, sea que la acepte o la rechace, la apruebe o la deplora; si se trata, en cambio, de una teoría que el lector juzga infantil o superficial, y él es un hombre intelectualmente adulto, puede producirse una casi total inhibición de la sensibilidad. Observaré de pasada, y sin mucha precisión, que podríamos distinguir entre los poetas que ponen sus dotes verbales, rítmicas e imaginativas al servicio de unas ideas que sustentan apasionadamente y aquellos otros que emplean las ideas que sustentan, con más o menos convicción, como ma-

terial de sus poemas; los poetas varían indefinidamente entre estos dos extremos y la posición de uno determinado es imposible de calcular exactamente. Me inclino a pensar que si a los quince años la poesía de Shelley me embriagaba y hoy me parece casi ilegible no es porque yo aceptase entonces sus ideas, en tanto que ahora las rechazo, sino porque a esa edad la cuestión de la «creencia o descreencia», como Ricards la llama, no se plantea: si hace treinta años yo estaba en mucha mejor situación para disfrutar de la poesía de Shelley es por esa razón, y no porque la leyese con unas ilusiones que la experiencia ha disipado. Lamento que Shelley no viviese lo bastante para poner sus facultades poéticas, que eran ciertamente de primer orden, al servicio de creencias más defendibles, que no necesitaban, para mis intereses, haber sido las mías.*

Hay, no obstante, todavía más en el problema. Me llamó la atención una frase de Aldous Huxley en su Introducción a las Cartas de D.H. Lawrence: «¡Cuán encarnizadamente aborrecía», dice de Lawrence, «esa idea del amor a lo Wilhelm Meister, como una pedagogía, un medio de cultura o una gimnasia educativa del alma!». Exacto; y creo que Lawrence tenía razón; pero esa idea subyace a la obra entera de Goethe, y si a uno le disgusta, ¿qué hacer entonces con Goethe? ¿Es que la «cultura» requiere que hagamos —Lawrence nunca lo hizo, y por ello le respeto— un deliberado es-

* Acaso influya también el hecho de que Wordsworth y Shelley pertenecen a una época mucho más cercana a Eliot, en el tiempo, que Dante o Lucrecio.

fuerzo para expulsar de nuestra mente todas nuestras convicciones y creencias cuando nos sentamos a leer poesía? Si así es, tanto peor para la cultura. No podemos tampoco distinguir, como algunos hacen, en qué ocasiones un poeta «es poeta» y en cuáles «predicador»: es demasiado simple; si se intenta editar a Shelley, a Wordsworth o a Goethe de acuerdo con ese criterio no hay punto mejor que otro para detenerse: al final del proceso no nos quedaría más que un montón incoherente de bellas estrofas, los escombros de una poesía y no la poesía misma. Mediante el uso, y el abuso, de este criterio seleccionador se corre, además, el peligro de buscar en la poesía un puro e ilusorio goce, de separar la poesía de las restantes cosas del mundo y de engañarnos a nosotros mismos, privándonos de muchas cosas que la poesía aporta al propio desarrollo.

Hace muchos años escribí un ensayo sobre Shakespeare en el cual intentaba aclarar el punto de que Dante poseía una filosofía en un sentido en que Shakespeare no tenía ninguna, o por lo menos ninguna importante; temo que no lograrse ni mucho menos esclarecer la cuestión. Claro que Shakespeare tenía una filosofía, aunque ésta no pueda formularse, suele decirse; claro está que su lectura nos da un conocimiento más hondo y más amplio de la vida y de la muerte. Por más que no era ése mi propósito, me parece haber dejado en ciertos lectores la impresión de que juzgo la obra de Shakespeare inferior a la de Dante; la gente es aficionada a creer que existe una esencia única de la poesía, susceptible de formulación, y que los poetas

pueden ser clasificados según su mayor o menor participación en esa esencia; Dante y Lucrecio exponían filosofías explícitas, Shakespeare no: la distinción es clara y simple, pero no necesariamente importante; lo de veras importante es lo que diferencia a estos tres poetas de un Wordsworth, un Shelley o un Goethe. Al llegar a este punto creo que Richards puede prestarnos otra vez ayuda.

Creo que para que un poeta fuese a la vez filósofo habría de ser virtualmente dos hombres distintos; no conozco ningún caso de tan completa esquizofrenia y dudo que se ganase algo con ella: dos cerebros hacen mejor el trabajo que uno solo; Coleridge constituye un ejemplo aparente, pero sólo podía ejercer cada una de las actividades a costa de la otra. Un poeta puede tomar prestada una filosofía o pasarse sin ella: es al filosofar basándose en sus propias intuiciones poéticas cuando se arriesga a equivocarse. En unas cuantas páginas de su breve ensayo *Science and Poetry* Richards ha denunciado la mayor parte de los fallos de la poesía moderna; aunque específicamente se limite al examen de D.H. Lawrence, mucho de lo que dice es aplicable también a la generación romántica. «Distinguir», observa, «entre la intuición de una emoción y la intuición por emoción no siempre es fácil.» Sospecho que Wordsworth caía en el mismo error que Richards denuncia en Lawrence. El caso de Shelley es distinto: tomaba ideas prestadas —lo cual, como ya he dicho, es perfectamente legítimo— pero ideas baratas, y luego las mezclaba con sus propias intuiciones. De Goethe podríamos decir que coqueteó con la poesía y la filosofía

sin hacer gran cosa con ninguna de las dos; su verdadera personalidad era la de un hombre de mundo y un sabio, como La Rochefoucauld, como La Bruyère o Vauvenargues.

Pero constituiría una falsa simplificación el presentar a cualquiera de estos poetas, o al mismo Lawrence, a quien Richards se refiere, como un caso de error individual, y nada más. No es una caprichosa paradoja la afirmación de que la grandeza de cada uno de ellos está inextricablemente ligada a sus errores, a sus específicas variaciones en el error; su lugar en la historia, su importancia para la propia generación y las siguientes, está implicada en ellos: no es una simple cuestión personal. No hubieran sido tan grandes sin las limitaciones que les impidieron ser más grandes; se cuentan entre los grandes herejes de todos los tiempos y esto les da una significación por completo distinta a la que tiene Keats, una personalidad singular en medio de un periodo rico y variado.

Keats me parece también un gran poeta. No me contenta mucho su *Hyperion*: contiene bellos pasajes, pero ignoro si es un buen poema; las *Odas* —y sobre todo la «Oda a Psyche»— bastan para justificar su reputación. Con todo, lo que me interesa ahora no es tanto el tamaño de su grandeza como su especie, y ésta se muestra más claramente en las Cartas que en los poemas; en contraste con las que acabamos de considerar me parece mucho más próxima a la de Shakespeare.⁴ Sus Cartas son las mejores escritas por un poeta inglés; su egotismo, tal y como en ellas se presenta, es el propio de la juventud que el tiempo corrige. Sus car-



tas son lo que las cartas han de ser; las observaciones agudas brotan de improviso, sin premeditación ni presunción, entre chanza y chanza. Las consideraciones que le sugiere el «Gypsey» de Wordsworth, en una carta de 1817 dirigida a Bailey, son de la mejor calidad crítica y de una gran perspicacia:

«Me parece que si Wordsworth hubiera meditado más hondamente no hubiera escrito el poema; debió de componerlo en uno de los estados de ánimo más descansados de su vida: es una especie de paisaje intelectual abocetado, no una búsqueda de la verdad».

Y en una carta al mismo corresponsal, pocos días más tarde:

«De paso, sin embargo, he de decir una cosa que se me ha ocurrido últimamente y ha acrecido mi humildad y mi capacidad de sumisión, que es la siguiente verdad: los hombres de genio son como ciertos éteres químicos que operasen en la masa del intelecto neutro, pero carecen de toda individualidad y de carácter determinado; llamaría en cambio a los casos extremos de posesión de un "yo" propio hombres de carácter».^{5*}

Es ésta una observación que en boca de un hombre tan joven como Keats sólo puede ser fruto del genio. Y hay pocas afirmaciones suyas acerca de la poesía que

* Traduzco así —sin demasiado entusiasmo— la expresión inglesa «*Men of Power*».

no resulten ciertas, una vez consideradas cuidadosamente y habida cuenta de la dificultad de comunicación. Lo que es más: ciertas para una poesía más grande y madura que la que Keats escribió.

Pero me siento tentado a hacer un comentario sobre la agudeza y profundidad de las observaciones desperdigadas a lo largo de las Cartas, y probablemente me sentiría después tentado a resaltar su mérito como modelos de literatura epistolar —lo cual no significa que nadie haya de tomar modelo al escribir sus cartas— y como manifestación de una personalidad encantadora. Mi intención era, dentro de un marco más estrecho, referirme a ellas como evidencia de una mente poética de tipo muy distinto a las que acabábamos de considerar. Las observaciones de Keats acerca de la poesía, en el curso de su correspondencia privada, no se alejan jamás de la intuición; carecen, asimismo, de aparente conexión con su época.

No parece que él pusiese un interés demasiado absorbente en las cuestiones públicas, pero cuando se enfrentaba con tales materias lo hacía con el mismo intelecto agudo y perspicaz. Wordsworth tenía una delicada sensibilidad para la vida social y sus cambios. Tanto él como Shelley teorizan. Keats no tenía teoría y crearse una era insignificante para sus intereses y ajeno a su temperamento. Consideramos a Wordsworth y a Shelley como representativos de su época, como portavoces de su tiempo: no podemos considerar igualmente a Keats; pero tampoco podemos acusarle de omisión o de evasión: sencillamente, le absorbía su propia tarea. No tenía teorías, pero en el sentido apro-

piado para el poeta —en el mismo sentido aunque en menor grado que Shakespeare— tenía una mente filosófica. Estaba absorto en la más alta función de la poesía; pero ello no significa que poetas de otro tipo no se interesen de manera justificada —y a veces obligatoriamente— en sus otras funciones.

(17 de febrero de 1933)

Matthew Arnold

«El ascenso de la democracia al poder en América y en Europa no constituye, como creímos, una garantía para la paz y la civilización. Representa el triunfo del incivil al que ninguna educación escolar es bastante para proveer de inteligencia y de razón. Parece que el mundo fuese a entrar en un nuevo estadio de experiencia, distinto de los conocidos hasta ahora, en que habrá de crearse una disciplina del dolor que adapte los hombres a las nuevas circunstancias.»

He transcrito este párrafo en parte porque es de Norton,¹ en parte porque no es de Arnold. Las dos primeras frases podrían ser suyas, pero la tercera —«un nuevo estadio de experiencia, distinto de los conocidos hasta ahora, en que habrá de crearse una disciplina del dolor»— no solamente no es suya sino que advertimos enseguida que no puede serlo. Arnold apenas mira hacia un nuevo estadio de experiencia, y si nos habla de disciplina es de la disciplina de la cultura, no de la disciplina del dolor. Arnold representa un periodo de estabilidad, de estabilidad relativa y precaria: un breve

alto en la interminable marcha de la humanidad en alguna, o en ninguna, dirección. No es un reaccionario, un revolucionario tampoco: al igual que Dryden y que Johnson, señala una época.

Aunque el placer que la prosa y el verso de Arnold nos procuran sea más bien moderado, él es en muchos aspectos el hombre de letras más satisfactorio de su tiempo. Recordad su famosa afirmación a propósito de los poetas que acabamos de considerar, un juicio que en su tiempo debió de parecer asombrosamente independiente: «La poesía inglesa del primer tercio de este siglo», dice en su ensayo sobre *The Function of Criticism*, «poseyó mucha energía, mucha fuerza creadora, pero no sabía lo bastante». Creo que acertaremos si por nuestra cuenta añadimos que Carlyle, Ruskin, Tennyson y Browning, con toda su energía, con toda su fuerza creadora, carecieron de la sabiduría suficiente: su cultura no siempre era completa, su conocimiento del alma humana a menudo fragmentario y superficial. Arnold no fue un hombre de erudición vasta y exacta, jamás bajó al infierno ni subió nunca a los cielos, pero lo que sabía sobre los libros y los hombres era, a su manera, equilibrado y coherente. Tras los proféticos frenesíes de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, parece venir a nosotros y decirnos: «Sí, es hermosa esta poesía, es opulenta y descuidada, a veces profunda y original, pero nunca crearéis y mantendréis una tradición si seguís por camino tan azaroso. Hay virtudes menores que en otros tiempos y en otros países florecieron mejor; ésas habéis de cultivar, ésas debéis buscar en vuestra poesía,

en vuestra prosa, en vuestra conversación, en vuestro modo de vivir; de lo contrario os condenáis a disfrutar únicamente de instantáneos y efímeros brotes de genialidad literaria y nunca poseeréis como pueblo, nación o raza, una tradición y una personalidad plenamente formadas». Por nutridos que estemos de las letras y la cultura anteriores, no podemos menospreciar a Arnold.

En otro lugar he tratado de señalar algunas de las flaquezas de Arnold cuando se aventuraba en actividades del intelecto para las que su mente era inhábil y carecía de preparación. En filosofía y teología era un estudiante, en religión un filisteo. Es una tarea más agradable señalar las limitaciones de un escritor dentro del campo de su especialidad, porque al hacerlo acaso precisamos también sus excelencias. La poesía de Arnold tiene escaso interés técnico: es, en el mejor de los sentidos, poesía académica: el mejor fruto de un prometedor «primer premio». Cuando no se nos presenta tal cual es, como más a sus anchas se encuentra es bajo la toga del catedrático: «Empedocles on Etna» es uno de los mejores poemas académicos que se han escrito. Ensayó otras indumentarias que le sentaban peor: «Tristram and Iseult» y «The Forsaken Merman» me parecen dos charadas; «Sohrab and Rustum» es un excelente poema pero inferior a «Cebir»; en la línea clásica, Landor, con mejor oído, le supera siempre. Pero Arnold es un poeta al que pronto se regresa. Es verdaderamente un placer, tras los energúmenos de los primeros años del siglo, encontrarse en compañía de un hombre *qui sait se conduire*. Y Ar-

nold es más que un amable profesor de poesía; con todos sus melindres, su petulancia y su academicismo, está más cerca de nosotros que Browning, más cerca que Tennyson, salvo algunos momentos en las apasionadas efusiones de «In Memoriam». Es el poeta y el crítico de un periodo de falsa estabilidad. Todas sus obras al estilo de *Literature and Dogma* me parecen un valiente esfuerzo por encontrar una salida, por mediar entre Newman y Huxley; pero en su poesía, al menos en la mejor, es demasiado honrado para emplear otra cosa que sus genuinos sentimientos de desasosiego, de soledad y de insatisfacción. Algunas de sus limitaciones son bastante manifiestas. En su ensayo sobre *The Study of Poetry* dedica unos párrafos a Burns, y para un inglés —y un inglés de su tiempo— Arnold le comprende muy bien. Acaso tenga yo una parcialidad por las pequeñas nacionalidades oprimidas, como los escoceses, que me hace encontrar irritante el tono protector de Arnold, y ciertamente sospecho que ha contribuido a fijar la equivocada visión de Burns como un singular y autodidacta poeta dialectal inglés y no como representante de una gran tradición extranjera en decadencia. Pero observa (aprovechando la ocasión para zaherir a la patria de Burns) que «nadie negará que para el poeta es una ventaja vivir en un mundo bello», lo cual me choca porque denuncia una limitación. Nadie duda que para la humanidad en general constituye una ventaja vivir en un mundo bello, ¿pero es tan importante para el poeta? Ya sé que por Belleza entendemos toda clase de cosas, pero la ventaja esencial para un poeta no es la de enfrentarse con

un mundo bello: es ser capaz de ver tras la fealdad y la belleza; es ser capaz de ver el tedio, el horror y la gloria.

La contemplación del horror y la gloria le fue negada a Arnold, pero algo supo del tedio. A menudo se refiere al poder «consolatorio» de la obra de Wordsworth y en relación con él hace muchas de sus más sabias reflexiones acerca de la poesía.

*But when Europe's latter hour
Again find Wordsworth's healing power?
Others will teach us how to dare.
And against fear our breast to steel:
Others will strengthen us to bear —
But who, ah who, will make us feel?
The cloud of mortal destiny
Others will front it fearlessly —
But who, like him, will put it by?**^{2*}

Su tono es siempre de lamentación, de falta de fe, de inseguridad, de nostalgia:

*And love, if love, of happier men.
Of happier men for hey, at least,
Have dreamed two human hearts might blend
In one, and were through faith released*

* «¿Pero cuándo Europa en esta hora / encontrará de nuevo la virtud saludadora de Wordsworth? / Otros nos enseñarán a osar, / y a endurecer nuestro pecho contra el temor / otros nos darán fuerza para soportar / —pero ¿quién, ah, quién nos hará sentir? / La nube del destino mortal, / otros la afrontarán sin temor— / pero ¿quién la apartará como él?»

*From isolation without end
Prolonged, nor knew, although no less
Alone than thou, their loneliness.**

Es éste un sentimiento familiar. Quizá lo mejor que pueda decirse sobre ello es que, si no nos gusta, al menos no nos molesta; el verso en sí mismo no es excesivamente distinguido. Marguerite es, aun en los instantes mejores, una figura borrosa, ni apasionadamente deseada ni observada de cerca, mero pretexto de lamentación. Su emoción personal es, en verdad, más convincente cuando el tema a tratar es un tema impersonal. Cuando se conoce su poesía no extraña que en su crítica diga tan poco acerca de la propia experiencia creadora y que apenas hable de la poesía desde el punto de vista del creador. Sospecho si el escribir raramente le produciría esa exaltación, ese jubiloso perderse uno mismo en la tarea, ese intenso y transitorio alivio que experimentamos al contemplar terminada la obra y es la principal recompensa del trabajo creador. Por lo mismo que podemos olvidar, al leer sus obras críticas, que se trata de un poeta, es muy necesario tener en cuenta que creación y crítica son, esencialmente, obra del mismo hombre. La misma debilidad, la misma necesidad de una instancia de la cual depender hizo de él un poeta académico y un crítico académico.

* «Y amor, si amor, de seres más dichosos. / De seres más dichosos porque, al menos, / soñaron que dos corazones humanos podían unirse / en uno, y gracias a la fe se libraron / del aislamiento que sin final / se prolonga, e ignoraron, aunque no menos / solitarios que tú, su soledad.»

De tiempo en tiempo, cada cien años aproximadamente, es deseable la aparición de un crítico que emprenda una revisión de la literatura del pasado y establezca un nuevo orden de poetas y poemas. No se trata de una empresa revolucionaria, sino de un reajuste. La que observamos es la misma escena, pero desde una perspectiva distinta y más lejana; nuevos y extraños objetos que aparecen en primer término habrán de contrastarse cuidadosamente con los más familiares que ahora tocan el horizonte, donde todos, salvo los más eminentes, se hacen invisibles a simple vista. El crítico exhaustivo, armado de una lente poderosa, recorre la distancia y adquiere conocimiento de los menores accidentes del paisaje, con los cuales compara los accidentes menores más próximos y calcula afinadamente la situación y las proporciones de los objetos que nos rodean a lo ancho de todo el vasto panorama. Esta fantasía metafórica no es más que un ideal, pero Dryden, Johnson y Arnold realizaron la tarea con toda la perfección que la falibilidad humana permite. De la mayoría de los críticos sólo podemos esperar que repitan las opiniones del último maestro. Entre los temperamentos más independientes se produce un periodo de destrucción, de absurda sobreestimación, de modas sucesivas, hasta que llega una nueva autoridad a poner orden. Y lo que hace necesaria una nueva valoración no es simplemente el transcurso del tiempo, ni la inevitable tendencia de la mayoría a repetir las opiniones de los pocos que se han tomado el trabajo de pensar, ni la tendencia a procrear herejías de una minoría ágil pero desorientada. Ocurre que ninguna generación se

interesa por el arte de la misma manera que otra: cada una, como cada individuo, aporta a la contemplación sus propias categorías apreciativas, hace determinadas exigencias y asigna al arte funciones determinadas. A mi juicio, la «pura» apreciación estética es un ideal, si no una fábula, y así ha de ser mientras la apreciación de las artes sea cosa de seres humanos efímeros y limitados que existen en el espacio y en el tiempo. Tanto el artista como su público son limitados. Para cada tiempo, para cada artista, el metal requiere una distinta aleación si ha de hacerse maleable al arte; y cada generación prefiere su aleación a las demás. Por eso cada maestro de la crítica efectúa un útil servicio por el simple hecho de equivocarse de modo distinto que sus antecesores; cuanto más larga la secuencia de críticos, mayor corrección es posible.

Era menester, tras la sorprendente, abundante y variada aportación del periodo romántico, que alguien acometiese otra vez esa labor. Nada de lo realizado durante esos años era de la especie de lo que Arnold hizo, y es que no era aquel tiempo para hacerlo. Coleridge, Lamb, Hazlitt, y De Quincey efectuaron importantes contribuciones al estudio de Shakespeare y los dramaturgos isabelinos descubriendo nuevos tesoros cuya estimación dejaron a otros. Los instrumentos críticos del tiempo de Arnold hoy se nos antojan, por supuesto, muy anticuados; era la época de los *English Poets* de Ward, *The Golden Treasury*, los álbumes de cumpleaños y los calendarios con una cita poética para cada día. Arnold no era Dryden ni Johnson: era un inspector escolar y se convirtió luego en profesor de poe-

sía. Un educador. La valoración de los poetas románticos en los círculos académicos es todavía en gran medida la de Arnold: era certera, justa, necesaria para su tiempo y, desde luego, tenía defectos; está condicionada por sus personales incertidumbres, sus aprensiones, su actitud religiosa y sus ideas acerca de lo que era mejor que sus contemporáneos creyesen. Su gusto no era muy amplio. Parece escoger, siempre que puede —pues la mayor parte de su obra es circunstancial—, aquellos temas a propósito de los cuales mejor puede expresar sus ideas sobre la sociedad y la moral: Wordsworth —bajo una luz a la que quizás el mismo Wordsworth no se hubiera reconocido—, Heine, Amiel, Guérin. Supo aprender de Francia y de Alemania. Pero la función que asignaba a la poesía era limitada: escribía sobre los poetas cuando éstos le proporcionaban pretexto para sus sermones al público británico y tendía a pensar más en la grandeza de la poesía que en su autenticidad.

No hay ninguna poesía que Arnold sintiese tan hondamente como la de Wordsworth; los versos que he citado son menos una apreciación crítica que un testimonio de lo que Wordsworth había hecho por él; seguro, pues, que en su ensayo sobre Wordsworth hallaremos antes que en otra parte una afirmación acerca de lo que la poesía significaba para Arnold, y precisamente en él aparece su definición famosa: «En el fondo, la poesía es una crítica de la vida». En el fondo. Hay un buen trecho hasta allí abajo: el fondo es el fondo. En el fondo del abismo está lo que pocos entrevén alguna vez, y esos pocos no soportan su visión más allá de un

instante. Si queremos significar la vida como un todo —no es que Arnold la contemplase alguna vez así—, desde la sobrehaz al fondo, ¿es que algo de lo que, en última instancia, podemos decir de ese espantoso misterio puede llamarse crítica? De nuestros raros descensos regresamos con muy poco entre las manos y ese poco no es crítica. Lo mismo pudo decir que la fe cristiana es en el fondo una crítica de la Trinidad. Comprendemos mejor el sentido de las palabras de Arnold cuando advertimos que su propia poesía es decididamente una poesía crítica. Un poema como «Heine's Grave» es crítica, y muy buena; justificada, además, porque no hubiera podido hacerse en prosa. A veces la crítica de Arnold es inferior:

*One morn, as through Hyde Park we walked,
My friend and I, by chance we talked,
Of Lessing's famed Laocoon.*^{3*}

El poema que dedica a Heine es buena poesía por la misma razón que es buena crítica: porque Heine es una de las personas, una de las máscaras, tras las cuales Arnold realiza su personal interpretación. La calidad de cierta crítica —no me refiero a toda— reside en el hecho de que el crítico en cierto modo asume la personalidad del autor estudiado y a través de ella puede hablar con su propia voz. El Wordsworth de Arnold se parece tanto a Arnold como a Wordsworth. A menu-

* «Una mañana, según caminábamos por Hyde Park / mi amigo y yo, casualmente hablábamos / del famoso Laocoonte de Lessing.»

do el crítico escoge un autor, un papel, que es, hasta donde ello es posible, su propia antítesis, una personalidad que actualiza todo lo que ha sido abolido en él; y podemos llegar a una intimidad muy satisfactoria con nuestras antimáscaras.

«La grandeza de un poeta», sigue diciendo Arnold, «reside en su poderosa y bella aplicación de las ideas a la vida.» Un modo no muy feliz de expresarlo, como si las ideas fueran una especie de embrocación para la piel inflamada de la humanidad doliente. Pero, según parece, es eso lo que Arnold creía hacer. Luego matiza esta aserción señalando que la «moral» no ha de interpretarse de modo demasiado estrecho:

«A menudo se concibe la moral de un modo estrecho y falso, encadenándola con sistemas de pensamiento y de creencia que ya tuvieron su día; ha caído en manos de profesionales pedantes y a algunos se nos antoja fatigosa».

Pero ¡ay!, que la moral tal como Arnold la concebía se nos antoja hoy más fatigosa aún. A continuación observa de manera significativa, al hablar de los «wordsworthianos»:

«Los wordsworthianos suelen alabarle equivocadamente, y conceden excesiva importancia a lo que ellos llaman su filosofía. Su poesía es la realidad, su filosofía —si es que puede considerarse bajo la forma de un “pensamiento científico y sistemático” y más si así se considera— es una ilusión. Acaso un día aprendamos a

generalizar esta proposición, y a decir: la poesía es la realidad, la filosofía la ilusión».

Ésta me parece una aserción chocante, peligrosa y subversiva. La poesía es, en el fondo, una crítica de la vida; sin embargo, la filosofía es ilusión: la realidad es la crítica de la vida. Arnold podía haber aprovechado la lectura del famoso *Laocoonte* de Lessing para desentrañar sus propias confusiones.

Hemos de recordar que para Arnold, como para cualquiera, «poesía» significa cierta selección y cierto orden de poetas, significa la poesía que le gusta y que relee: nuestras reflexiones sobre poesía vienen condicionadas por aquella que nos queda en la memoria. Advertiremos que Arnold ha llegado a una concepción de la poesía distinta de la de sus antecesores: para Wordsworth y Shelley la poesía era un medio de expresar una u otra filosofía y la filosofía algo en que se creía; para Arnold la mejor poesía reemplaza a la filosofía y a la religión. En otro lugar he señalado las consecuencias de este truco de prestidigitador.⁴ Mi tesis, en general, es la siguiente: que ninguna cosa, en este mundo o en el otro, es sucedánea de otra, y que si uno descubre que ha de pasarse sin algo, sea fe religiosa o certidumbre filosófica, no le queda otro remedio que pasarse sin ello. Puedo convencerme de que ciertas cosas que me son posibles merecen más la pena que otras que no me lo son, o de que alteraré mi carácter hasta el punto de desear cosas distintas, pero no puedo convencerme de que satisfago exactamente los mismos deseos, o de que poseo la misma cosa bajo distinto nombre.

Un amigo francés solía decir del difunto York Powell de Oxford: «*Il était aussi tranquille dans son manque le foi que le mystique dans sa croyance*». No diríamos lo mismo de Arnold: su encanto y su interés se deben en gran parte a su dolorosa posición entre la fe y la incredulidad. Lo mismo que mucha gente en quien la fe religiosa, al desaparecer, sólo ha dejado hábitos, ponía un exagerado énfasis en la moral; este género de personas confunde a menudo la moral con sus propias buenas costumbres, resultado de una sensata educación, de la prudencia y de la falta de tentaciones verdaderamente poderosas; pero no quiero referirme a Arnold, ni a ninguna persona en particular, porque sólo Dios sabe. La moral es para el santo una cuestión preliminar, para el poeta una cuestión secundaria. Cómo y dónde encuentra Arnold la moral en la poesía no es cosa clara. Él nos dice que:

«Una poesía de rebelión contra las ideas morales es una poesía de rebelión contra la vida; una poesía indiferente a las ideas morales es una poesía indiferente a la vida».

Pero la proposición queda en suspenso, y sin que Arnold la ilustre con ejemplos de rebelión o de indiferencia poética parece tener escaso valor. Algo más tarde nos descubre el porqué de la grandeza de Wordsworth:

«La poesía de Wordsworth es grande gracias al extraordinario poder con que su autor experimenta la ale-

gría que se nos ofrece en la naturaleza, en los simples deberes y afectos primarios; y gracias al extraordinario poder con que, una vez tras otra, nos descubre esa alegría y nos hace participar en ella».

No queda claro si por los «simples deberes y afectos primarios» (cualesquiera que sean, y cualquiera que sea su diferencia con respecto a los secundarios y complejos) se entiende aquí un elemento de la «naturaleza» u otra alegría distinta: más bien creo lo segundo y que donde dice «naturaleza» hemos de leer «Distrito de los Lagos». No estoy, tampoco, muy seguro del significado de esa conjunción de dos distintas razones en la grandeza de Wordsworth: una, el poder con que experimenta la alegría de la naturaleza; otra, el poder con que nos hace participar en ella. Se trata, en definitiva, de una teoría de la comunicación, como toda teoría del poeta como maestro, guía o sacerdote, tiene forzosamente que ser. Un modo de contrastarla es preguntarnos por la razón de la grandeza de otros poetas. ¿Podemos decir que la grandeza de la poesía de Shakespeare se debe al extraordinario poder con que éste experimenta estimables sentimientos y al extraordinario poder con que nos hace participar en ellos? Creo que gozo de la poesía de Shakespeare hasta el máximo de mi capacidad, pero no tengo la menor certeza de estar participando en sus sentimientos; ni me importa mucho saber si es así o no. En una palabra, me parece que Arnold yerra al dirigir la atención sobre los sentimientos del poeta y no sobre la poesía. Ciertamente que en poesía se produce una comunicación entre escritor

y lector, mas no hemos de concluir por ello que la poesía sea primordialmente un vehículo de comunicación; ésta puede tener lugar, pero no explica nada. Y la proposición puede aún ser criticada en otra forma, preguntándonos si Wordsworth hubiera sido menos poeta de haber sentido con extraordinario poder el horror de la naturaleza y el tedio y la sensación de esclavitud que nos producen los simples afectos y deberes primarios. Arnold parece pensar que, porque Wordsworth, según él dice, «abarca más *vida*» que Burns, Keats o Heine, abarca más ideas morales. Una poesía interesada por las ideas morales es, por lo visto, una poesía interesada por la vida, y una poesía interesada por la vida es una poesía interesada por las ideas morales.

No voy a discutir aquí los deplorables efectos morales y religiosos de confundir la poesía con la moral en el intento de hallar un sucedáneo para la fe religiosa. Lo que me interesa es la deformación de los valores literarios como consecuencia de ello que se advierte enseguida en la crítica de Arnold. Es fácil observar que Dryden subestimó a Chaucer, no tan fácil comprender que colocar a Chaucer tan alto como lo hizo Dryden (en una época en que los críticos no prodigaban los superlativos) constituía un prodigio de objetividad para aquel tiempo, lo mismo que su consistente diferenciación entre Shakespeare y Beaumont y Fletcher. Es fácil advertir que Johnson subestimó a Donne y sobreestimó a Cowley, es incluso posible comprender por qué. Pero ni Johnson ni Dryden tenían empeño en llevar el agua a su molino, y son, en

sus errores, más consistentes que Arnold. Considérese, por ejemplo, el juicio de éste sobre Chaucer, un poeta que, aunque muy distinto de Arnold, no carece en conjunto de profunda seriedad. Primero lo contrasta con Dante: admitimos la inferioridad de Chaucer y casi nos sentimos convencidos de que no es bastante serio. ¿Pero lo es, en el fondo, menos que Wordsworth, con quien Arnold no le compara? Y cuando Arnold pone a Chaucer por debajo de François Villon, por más que en cierto modo tenga razón y aunque ya era hora de que alguien en Inglaterra hablase de Villon, no parece que la doctrina de la «profunda seriedad» sea tenida muy en cuenta. Es éste uno de los inconvenientes con que tropieza el crítico que se siente llamado a poner los poetas en orden: si es fiel a su sensibilidad violará una y otra vez sus propios criterios de valoración. Hay, también, sus peligros en sentirse demasiado seguro de que uno conoce en qué consiste la «verdadera poesía». He aquí una sentencia inapelable:

«La diferencia entre la verdadera poesía y la de Dryden, Pope y toda su escuela consiste, en sustancia, en lo siguiente: la de éstos es, en concepción y composición, obra del ingenio; la verdadera se concibe y forma en el alma. Entre estas dos clases de poesía, la diferencia es inmensa».⁵

Y ¿qué sabía Arnold, me pregunto —«Pues severos maestros su niñez secuestraron / Y purgaron su fe y su fuego domaron; / De la Verdad mostrándole la blanca, alta estrella, / Le ordenaron mirar, aspirar sólo a ella.

/ Aun hoy, entre sombras, sus voces susurran: / ¿Qué haces en esta viviente tumba?»—, qué sabía un hombre cuya mocedad fue tan rigurosamente purgada y domada en Rugby* de una entidad abstracta como el alma? «Entre estas dos clases de poesía la diferencia es inmensa.» Pero no hay dos clases de poesía: hay muchas; y entre estas dos la diferencia no es mayor que entre la de Shakespeare y la de Arnold. Hay en tal sentencia pedantería, arrogancia y exceso de pasión. Se comprende que Coleridge, Wordsworth o Keats, en el ardor de los cambios a que estaban entregados, menospreciaran a Donne; Arnold no estaba empeñado en revolución alguna y su cortedad de vista no pasa de excusable.

No digo que su concepción acerca de la función de la poesía, una concepción de pedagogo, vicie su obra crítica. Pedir a la poesía satisfacción religiosa y filosófica y renegar, entre tanto, de la filosofía y la religión dogmática es, desde luego, abrazarse a la sombra de una sombra; pero Arnold tenía verdadero gusto. Como ya apunté, sus intereses le hicieron preocuparse demasiado exclusivamente por la gran poesía y su grandeza; su visión de Milton es, por ello, poco convincente. Mas es imposible leer su ensayo sobre *The Study of Poetry* sin sentirse ganado por el acierto de sus citas: citar como Arnold cita es la mejor demostración de gusto. El ensayo es un clásico de la crítica inglesa: tanto se

* El célebre colegio. Thomas Arnold —padre del poeta— fue Head Master de Rugby desde 1828 hasta 1841, y ejerció una honda influencia en la reforma de la educación inglesa.

dice en tan breve espacio, con tal economía y con tanta autoridad. Estaba, empero, tan obsesionado por la función de la poesía de acuerdo con sus propias ideas que no supo ver qué es la poesía. Tampoco estoy seguro de que fuese muy sensible a la calidad musical del verso, y sus propios ocasionales lapsos favorecen tal sospecha; a lo largo de su obra crítica, jamás, que yo recuerde, llama la atención sobre ese elemento, tan esencial en poesía, que yo llamo la «imaginación auditiva»: el sentido de la sílaba y el ritmo, que cala muy por bajo de los niveles conscientes del pensamiento y la emoción, vigoriza cada palabra, bucea hasta lo más primitivo y olvidado, vuelve al punto de origen y trae algo consigo, busca el principio y el fin; ciertamente, opera a través de significados, o no sin significados en el sentido ordinario, funde lo viejo y obliterado y lo trillado; lo vulgar y lo nuevo y sorprendente, la mentalidad más antigua y la más civilizada. Acaso la visión que Arnold tiene de la vida, cuando define la poesía, no ahonda lo bastante.

Me parece adivinar, más que observar, una interior incerteza, una falta de confianza y de convicción en Matthew Arnold: el conservadurismo que brota de la ausencia de fe y el prurito reformador que nace del odio a los cambios. Quizás al mirar dentro de sí y advertir cuán desamparado se hallaba, al contemplar la situación de la sociedad y sus tendencias, se sintiese un si es no es turbado. Careció de verdadera serenidad, sólo tuvo unas maneras y un comportamiento impecables. Acaso se preocupó en exceso por la cultura y olvidó que el cielo y la tierra pasarán, y Arnold con

ellos, que sólo Uno permanece. Es una figura representativa. Las teorías de un hombre sobre el lugar y la función de la poesía no son independientes de su visión de la vida en general.

(3 de marzo de 1933)

La mente moderna

En *Arte y escolasticismo*, hay una frase de Maritain que quiero transcribir aquí: «La obra de Picasso representa un espantoso progreso en conciencia propia por parte de la pintura».

He procurado trazar unos ligeros bosquejos indicadores de los cambios de conciencia propia en el poeta al meditar sobre poesía; una historia completa de esta progresiva conciencia propia en la poesía, y en la crítica de poesía, hubiese requerido el examen de ciertas variedades críticas que yacen fuera del estrecho campo de mis conferencias: la sola historia de la crítica shakespiriana, en la que el ensayo de Morgann sobre Falstaff y las *Lectures on Shakespeare* de Coleridge, por citar dos ejemplos, constituyen momentos representativos, exigiría una consideración detallada. Pero hemos observado el notable progreso en conciencia propia que señalan los *Prefaces* de Dryden y la primera tentativa seria, que él realizó, de una valoración de los poetas ingleses. Vimos su obra reanudada, y su método afinado, por Johnson en la escrupulosa estimación de una serie de poetas, estimación a la que llega mediante la aplicación de unos criterios que, en conjunto, son de una

admirable consistencia. Advertíamos una más profunda intuición en cuanto a la naturaleza de la actividad poética en las observaciones desperdigadas a lo largo de los escritos de Coleridge, del *Preface* de Wordsworth y de las cartas de Keats; y una percepción, todavía inmadura, de la necesidad de elucidar la función social de la poesía en el *Preface* de Wordsworth y la *Defence of Poetry* de Shelley. Vimos cómo Arnold completaba la labor de los románticos con una nueva valoración de la poesía del pasado con arreglo a un método que, si bien carece de la precisión del de Johnson, busca a tientas conexiones más profundas y más amplias. No quisiera haber dado a entender que esta creciente conciencia propia necesariamente significa una creciente asociación con más altos valores, ya que no podemos separarla de los cambios generales de la mente humana a lo largo de la historia, y que esos cambios posean un sentido teleológico no entra en mis supuestos.

La insistencia de Arnold a favor de una jerarquización de los poetas según un criterio moral fue, en bien o en mal, decisiva para su época. Claro que cuando no está en sus mejores momentos se queda entre el vado y la puente; ocurre con su obra crítica lo mismo que con su poesía, que es demasiado reflexiva, demasiado trabajada, para ser de primera calidad. No era poeta bastante para tener las súbitas iluminaciones que hallamos en la crítica de Wordsworth, de Coleridge o Keats: carecía, además, de disciplina intelectual y de esa pasión por la exactitud del concepto, por la consistencia y continuidad del razonamiento, que distingue al filósofo. A menudo confunde palabras y significados: la afirmación

de que «en el fondo, la poesía es una crítica de la vida» no debió de bastarle, ni como poeta ni como filósofo. Se requiere una más honda intuición de la poesía y un uso más preciso del lenguaje. El método crítico de Arnold y los supuestos de que parte mantuvieron su vigencia durante el resto del siglo. En muy diversos aspectos es él quien da el tono: Walter Pater, Arthur Symonds, Addington Symonds, Leslie Stephen, F.W.H. Myers, George Saintsbury, todos los críticos eminentes del periodo son buena prueba de ello.

Estemos o no de acuerdo con todas sus conclusiones, admitamos o no la justeza de su método, hemos de reconocer que la obra de I.A. Richards tiene capital importancia en la historia de la crítica moderna. Aunque luego resultara que siguió un camino equivocado, aunque su tentativa condujese a un callejón sin salida, Richards habría efectuado una labor valiosa al acelerar la exhaustión de sus posibilidades. E, indirectamente, habría cooperado a desacreditar la crítica sin sensibilidad y sin conocimiento de la poesía que a diario padecemos. Hay alguna esperanza de mayor claridad, quizá lleguemos a saber que no es lo mismo la apreciación de la poesía que la especulación sobre poesía, a distinguir cuándo hablamos de ella y cuándo de otra cosa distinta que ella nos sugiere. Hay dos elementos del sistema de Richards, ambos de importancia considerable para su validez última (su teoría de los valores y su teoría de la educación, mejor dicho: la teoría de la educación que implica su actitud en *Practical Criticism*) a propósito de los cuales tengo las mayores dudas, pero no interesan aquí. Por lo que hace a psicología y lin-

güística, ése es campo suyo y no mío. Me interesan más ciertos supuestos inconscientes de que parte. Ignoro si aún mantiene algunas de las posiciones que adoptara en su temprano ensayo *Science and Poetry*, pero, que yo sepa, no las ha rectificado en letra impresa. He aquí un párrafo de ese ensayo:

«La más peligrosa de las ciencias no ha hecho más que entrar en acción. No me refiero tanto al psicoanálisis y al behaviourismo como a la materia en que se incluyen ambos. Es probable que la línea fortificada tras la cual se organizó la defensa de nuestras tradiciones a consecuencia de las matanzas del pasado siglo sea dinamitada en un futuro próximo; si ello ocurre es de temer un caos mental como jamás se ha conocido. Nos veremos obligados a refugiarnos en la poesía, como previó Matthew Arnold. La poesía puede salvarnos...».

Confieso que me hubiera perdido en este párrafo si no aparece Matthew Arnold, gracias a él veo un poco más claro. La afirmación me parece característica de cierto tipo de mente moderna —porque una de las cosas que puede decirse de la mente moderna es que incluye todos los extremos y matices de opinión: he aquí otra vez a Maritain, en el mismo ensayo *Arte y escolasticismo*: «Crear que la poesía proporciona al hombre alimento sobrenatural es un mortal error».

Maritain es teólogo y filósofo, así que estemos seguros de que cuando habla de «mortal error» habla mortalmente en serio. Pero si apenas puede considerarse como un hombre moderno al autor de *Anti-Mo-*

derne, acudamos a otras opiniones: en su libro *The Human Parrot* Montgomery Belgion incluye dos ensayos titulados «El Arte y Maritain» y «¿Qué es la Crítica?»; leyéndolos nos enteraremos de que ni Maritain ni Richards saben de qué hablan. Richards afirma, más adelante, que la experiencia poética no es una revelación mística, mientras que el Abbé Brémond,¹ en *Plegaria y Poesía*, se propone decirnos en qué manera y hasta qué punto lo es; en esta materia, Belgion está aparentemente de acuerdo con Richards. Y no haremos mal si tenemos en cuenta una observación de Herbert Read en *Form in Modern Poetry*: «Si el crítico literario es a la vez poeta... se expone a sufrir ante dilemas que no turban la filosófica calma de sus más prosaicos colegas».

Aparte de la convicción de que la poesía hace algo importante, o tiene algo importante que hacer, no parece que exista mucho acuerdo sobre el resto. Es curioso que en nuestra época, bastante pobre en poetas importantes, todos estos autores —y muchos más— se hagan cuestión de la poesía. No se trata de problemas que propiamente conciernan a los poetas en cuanto tales: si participan en la discusión es porque tienen otros intereses y curiosidades además de la creación poética. No es menester acudir a quienes se titulan Humanistas* (que, la mayor parte, no se interesan primordialmente en la naturaleza y función de la poesía) para comprender

* Nuevo Humanismo: el del núcleo de escritores norteamericanos que a lo largo de la década de los veinte llevaron a cabo una crítica severa —y a veces ligeramente histérica— de los movimientos intelectuales, morales y sociales de la posguerra. El grupo se centraba en la Universidad de Harvard y sus principales figuras fueron Irving Babbitt y Paul Elmer Moore.

que lo que se discute es el problema de la fe religiosa y sus sucedáneos. No todos los críticos actuales, desde luego, pero sí gran número de ellos que, en apariencia, no tienen otra cosa en común parecen pensar que el arte y específicamente la poesía están relacionados con la religión, aunque no estén de acuerdo sobre qué relación sea ésta. Claro está que no siempre se la concibe desde un punto de vista tan estrictamente moral como el de Arnold o de una manera tan general como hace Richards; para Belgion, pongo por caso:

«Un ejemplo notable de alegoría poética lo constituye el canto final del "Paraíso", en el cual el poeta intenta darnos una descripción alegórica de la visión beatífica y declara luego vanos sus esfuerzos. Podemos leerle una y otra vez y al cabo no tendremos mayor conocimiento acerca de la naturaleza de la visión que teníamos antes de oír hablar de ella o de Dante».

Belgion, por lo visto, toma a Dante al pie de la letra. Lo que sentimos como lectores nunca es exactamente lo que el poeta sintió —ni hay interés alguno en que así fuera— aunque desde luego tiene cierta relación con la experiencia del poeta. Lo que el poeta experimenta no es la poesía, sino el material poético. Escribir un poema es una «experiencia» original, la lectura de ese poema por el autor u otra persona es cosa distinta. Belgion, al rechazar la teoría que atribuye a Maritain, comete a su vez errores; pero es una analogía religiosa lo que se debate. Richards está muy interesado en el problema religioso, simplemente con el objeto de evi-

tarlo; en un apéndice a la segunda edición de los *Principles of Literary Criticism* dedica a mi poesía unos párrafos que, aparte de ser todo lo elogiosos que yo pudiera desear, me parecen muy inteligentes. Pero observa que el Canto XXVI del «Purgatorio» esclarece mi «persistente interés por la vida sexual, que es el problema de nuestra generación lo mismo que la religión lo fue de la pasada». Admito prontamente la importancia del Canto XXVI, y Richards ha sido muy perspicaz al advertirla, pero su paralelo entre vida sexual y religión es, quizá, demasiado sutil para mí: podría pensarse que ambas constituyen «problemas» al estilo del Libre Cambio o el Derecho de Preferencia Imperial, y parece raro que la raza humana haya vivido tranquila durante miles de años para luego caer en la cuenta, súbitamente, de que la religión y la vida sexual —una tras otra— planteaban problemas.

A lo largo de este curso he mantenido la tesis —y al fin y al cabo no es más que un tópico— de que el desarrollo y los cambios en la poesía y en la crítica se deben a elementos procedentes del exterior. Intenté llamar la atención no tanto sobre la importante aportación de Dryden a la crítica literaria como sobre la importancia de que necesitara articular y exponer sus ideas acerca del drama y la traducción en la poesía inglesa del pasado. Al llegar a Johnson apuntaba la existencia de una conciencia histórica más desarrollada que le puso en la necesidad de valorar, con más detalle, los poetas ingleses de su época y de las anteriores.² Hice observar, más adelante, cómo las teorías poéticas de Wordsworth se sustentaban sobre impulsos sociales.

Fue Matthew Arnold quien trajo la cuestión religiosa a la crítica literaria y poética, y no parece, con el respeto debido a Richards y tomando al mismo Richards por testigo, que esa cuestión haya sido por completo abandonada en favor de la sexual: creo que mis contemporáneos todavía se interesan por ella, sean creyentes, agnósticos, racionalistas o revolucionarios sociales. El contraste entre las dudas de nuestros contemporáneos, las cuestiones que se plantean, los problemas que intentan resolver, y la actitud de una parte del pasado, lo formuló bastante bien Jacques Rivière:

«Si en el siglo xvii se hubiese preguntado a Molière o a Racine para qué escribían, sin duda no hubiesen encontrado más que una respuesta: "para distraer a las gentes de bien" (*pour distraire les honnêtes gens*); sólo con el advenimiento del Romanticismo empieza a considerarse el acto literario como una especie de incursión en el absoluto y su resultado como una revelación».

El modo en que Rivière se expresa no es, en conjunto, demasiado feliz. Podría pensarse que una como caprichosa perversidad se había apoderado de los escritores, un nuevo morbo literario llamado Romanticismo; he aquí uno de los peligros de expresarse en términos de Romanticismo: se trata de un concepto cuyo sentido varía según el contexto; tan pronto aparece limitado a problemas puramente literarios o locales como se extiende hasta abarcar toda la vida de una época, y casi todo el mundo. Acaso no se ha observado

que Romanticismo, en su sentido más amplio, incluye todo lo que distingue a los últimos doscientos cincuenta años de sus predecesores, que incluye tanto, en fin, que deja de significar elogio o censura. El cambio a que alude Rivière no significa una oposición entre Molière y Racine, de un lado, y los modernos escritores franceses del otro, no refleja un mérito de los primeros y una inferioridad de los segundos. Desearía, en bien de una mayor claridad y simplicidad, evitar los términos Romanticismo y Clasicismo, que despiertan pasiones políticas y tienden a viciar nuestras conclusiones. Me refería únicamente a los cambios en las ideas sobre la función de la poesía y por ello cité a Rivière; la crítica me interesa aquí como evidencia de las ideas acerca de la función de la poesía en la época del crítico, y afirmo que para comparar la obra de diferentes críticos hemos de investigar sus diversos supuestos acerca de lo que la poesía hace o debiera hacer. La consideración de la crítica de nuestro tiempo me lleva a creer que todavía estamos en el periodo de Arnold.

Hablo de las ideas de Richards con cierta inseguridad. Algunos de los problemas que discute son muy difíciles y solamente quienes se han dedicado a los mismos estudios especializados están en condiciones de juzgarle. Yo me limitaré a los pasajes en que no parece que hable como especialista y en los cuales tampoco tengo la ventaja de ningún conocimiento especial. Hay dos razones para creer que el escritor de poesía no posee gran ventaja: una, que discusiones tales nos llevan bastante lejos de las lindes dentro de las cuales el poeta habla con autoridad; la otra, que el poeta hace muchas

cosas por instinto y no puede ofrecer de ellas mejor explicación que cualquier otro. El poeta puede intentar, desde luego, un relato honesto de sus procesos creadores, y si es buen observador nos revelará muchas cosas. En cierto sentido, en un sentido muy limitado, el poeta sabe mejor que los demás lo que sus poemas «significan»: conoce la historia de su composición, el material que ha entrado en ellos para adquirir una forma irreconocible, lo que intentaba hacer y lo que pretendía decir. Pero el significado de un poema depende tanto de lo que significa para los demás como de lo que significa para su autor, y en el curso del tiempo éste puede llegar a ser un mero lector de sus obras, olvidando el significado original o, simplemente, alterándolo. Así que cuando Richards asegura que en *La tierra baldía* se da «una completa separación entre poesía y creencias, cualesquiera que éstas sean», no estoy más capacitado que otro lector para negarlo. Confesaré que o Richards está equivocado o yo no comprendo lo que quiere decir. La afirmación puede significar que es el primer poema que hace lo que toda la poesía del pasado debió hacer; pero no creo que se propusiese dirigirme un elogio tan inmerecido. Puede también significar que la situación actual es radicalmente distinta de aquellas en que se produjo la poesía del pasado, en una palabra, que hoy no hay nada en que creer, que las creencias mismas han muerto, y que mi poema es el primero que responde propiamente a esa situación y no apela a una tácita complicidad por parte del lector. Aparentemente en relación con ello afirma Richards que «la poesía puede salvarnos».

Una discusión de las teorías de Richards acerca del conocimiento, el valor y el significado no sería de ningún modo irrelevante, pero nos llevaría tan lejos que no puedo acometerla. No podemos, por supuesto, rechazar la afirmación de que «la poesía puede salvarnos» sin saber en cuál de las múltiples definiciones de salvación está pensando Richards.³ Ciertamente que mucha gente parece pensar lo mismo: de otro modo su interés por la poesía es por completo inexplicable. Estoy seguro, dadas las diferencias de periodo, de circunstancia y de esquema intelectual, que la salvación por la poesía no significa para Richards lo mismo que significaba para Arnold, pero, al menos en lo que a mí concierne, se trata de meros matices de azul. En *Practical Criticism*, Richards nos ofrece una receta que me parece arroja claridad sobre sus ideas teológicas. Dice así:⁴

«Podría desarrollarse algo semejante a una técnica o un ritual que avivase nuestra sinceridad de lectores. Cuando nuestra respuesta a un poema, tras los mejores esfuerzos, permanece indecisa, cuando a punto fijo no sabemos si las emociones que despierta manan de fuentes profundas de nuestra experiencia, si nuestro gusto o disgusto es genuino, es nuestro, o es un mero accidente de la moda, una respuesta a detalles superficiales o a elementos esenciales, acaso nos sea útil contemplar el poema a la luz de unos sentimientos cuya sinceridad está más allá de toda duda. Sentaos junto al fuego, cerrad los ojos y considerad con la más plena conciencia lo siguiente».

Y siguen cinco puntos que voy a comentar uno por uno. Observemos, de paso, la intensa y religiosa seriedad con que Richards habla de la poesía.⁵ Lo que nos propone —pues en el pasaje citado apunta que su bosquejo es susceptible de mayor elaboración— es nada menos que un régimen de Ejercicios Espirituales. He aquí los puntos.

1.º *La soledad del hombre (el aislamiento de la condición humana).*

La soledad es un sentimiento frecuente en poesía romántica, y también (como no necesito recordar a los lectores americanos) en ese sector de la moderna lírica musical que se conoce como *blues*. ¿Pero en qué sentido está aislado el Hombre en general, y de qué? ¿Cuál es la condición humana? Comprendo el aislamiento de la condición humana tal cual lo expone la Diótima de Platón, o en el sentido cristiano de la separación del Hombre de su Dios; pero no comprendo un aislamiento que no es separación de algo en particular.

2.º *Los hechos del nacimiento y de la muerte en su inexplicable extrañeza.*

No veo por qué los hechos del nacimiento y de la muerte han de parecer extraños en sí mismos, a no ser que tengamos idea de otra manera de venir a este mundo y de dejarlo que nos parezca más natural.

3.º *La inconcebible inmensidad del universo.*

Según recuerdo, no eran los «espacios inmensos»

sino su eterno silencio lo que aterrizzaba a Pascal; con un fondo religioso definido es comprensible. Pero la impresión que me dejan los manuales de astronomía (como el de Sir James Jeans) es más que nada la de la insignificancia de los vastos espacios.

4.º *El lugar del hombre en la perspectiva del tiempo.*

Tampoco me parece especialmente edificante, ni estimulante para la imaginación, a no ser que aportemos a ello la creencia en que el lugar de la historia humana en la historia del mundo tiene cierto sentido y significación. Temo que este punto no produzca en mucha gente más efecto que el de estimular el asombro haragán y esa voracidad por los hechos que los compendios de Wells suelen satisfacer.

5.º *La enormidad de la ignorancia humana.*

Ignorancia, ¿de qué? Me doy perfecta cuenta, por ejemplo, de mi ignorancia acerca de materias específicas de las cuales me gustaría saber más, pero con toda certeza no se refiere Richards a la ignorancia del hombre individual, sino del Hombre. La «ignorancia» es relativa al sentido en que tomemos el término «conocimiento», y en *Mencius on the Mind* Richards nos ha dado un útil análisis de los diversos significados que puede tener ese término. Richards, que ha emprendido una fructífera investigación acerca de las polémicas como ejemplo de malentendido sistemático, quizá me acuse justamente de pervertir el sentido de sus puntos; pero su moderno sucedáneo de los Ejercicios de San Ignacio es una apelación a nuestros sentimientos, y yo

me he limitado a expresar cómo afecta a los míos. Sus cinco puntos reflejan una moderna actitud emocional que no comparto y que alcanza su expresión más sentimental en *A Free Man's Worship*. Si la contemplación del lugar del hombre en el universo ha llevado a Lord Russell a escribir tan mala prosa me pregunto que razón hay para que nos lleve a los demás al conocimiento de la buena poesía; me parece igualmente probable que confirme a la mayoría en su gusto por lo mediocre.

Concedo que tal manera de acercarse a la poesía quizá sea útil a ciertas personas: mi tesis es que Richards habla como si fuera válida para todas. Estoy por completo dispuesto a admitir la existencia de gentes que sienten, piensan y hablan en estas materias como Richards lo hace, con tal de que él admita que existen otras que no lo hacen así. Dice en *Science and Poetry*:

«A lo largo de siglos se han creído innumerables pseudoafirmaciones acerca de Dios, el universo, la naturaleza humana, el alma, su esencia y su destino...; hoy han caducado, irreparablemente. Y el conocimiento que las mató no puede servir de base a un orden intelectual igualmente afinado».

Yo diría que esto sí que es una pseudoafirmación, si tal cosa existe. Estas creencias han caducado para Richards, es verdad, desde el punto en que ya no creen en ellas las personas cuya inteligencia respeta: aquí no tenemos terreno para la controversia. Me limito a afirmar que lo que él intenta es exactamente lo mismo que

Arnold intentara: salvar las emociones sin las creencias con las que su historia está implicada. Parece que Richards, según lo que dice, estuviese empeñado en una movilización religiosa en retaguardia.⁶

Maritain, con una convicción no menos asentada de que la poesía no nos salvará, no es menos pesimista a propósito del mundo actual. «¿Es que hay flaqueza mayor», se pregunta, «que la flaqueza de nuestros contemporáneos?» Ya he dicho que no es propio del poeta, en cuanto tal, hacerse cuestión del intento de Maritain para determinar el lugar de la poesía dentro de un mundo cristiano, o del de Richards para determinarlo dentro de uno pagano: pero todas estas ideas están en el ambiente y engendran un estado de desasosiego. Trotsky, cuyo libro *Literatura y revolución* ofrece la versión más sensata de la actitud comunista,⁷ ve muy claramente la relación entre el poeta y el mundo que le rodea. Observa que:

«La creación artística es siempre un complicado volver del revés las viejas formas bajo la influencia de nuevos estímulos que se originan fuera del arte. En el sentido amplio del término, el arte es un servicio. No constituye un elemento aislado que se alimentase de sí mismo sino una función del hombre social ligada a su vida y a su mundo».

Hay un abismo entre esta concepción del arte como un servicio y aquella otra del arte como salvación, que comentábamos, aunque es posible que las dos ideas no sean tan opuestas como parecen. Trotsky, en cualquier

caso, traza la distinción de sentido común entre arte y propaganda y muestra cierta conciencia de que el material del artista no son sus creencias en cuanto *creídas* sino en cuanto *sentidas* (si es que sus creencias forman siquiera parte de su material). Es lo bastante sensato, además, para advertir que los periodos revolucionarios no favorecen el arte, desde el momento en que presionan sobre el artista y le hacen excesivamente consciente de sus creencias en cuanto *creídas*. Trotsky no limita la poesía comunista a la producción de panegíricos del Estado soviético, igual que yo no limito la poesía cristiana a la composición de himnos: la poesía de Villon es en este sentido tan cristiana como la de Prudencio o la de Adán de San Víctor; pero habrá de transcurrir mucho tiempo antes que la sociedad soviética pueda permitirse el lujo de un Villon, si aparece uno.⁸ Es probable, de todas maneras, que la literatura soviética vaya perdiendo sentido, vaya haciéndose progresivamente ininteligible, para los pueblos de la Europa Occidental. Tal como están las cosas, en el caos actual de opiniones y creencias, es hasta posible que dentro de la misma lengua y en el mismo país se produzcan y coexistan diferentes literaturas. «La manifiesta y palpable influencia del demonio en un sector importante de la literatura contemporánea», dice Maritain, «es uno de los fenómenos más significativos en la historia de nuestro tiempo.» Apenas espero que la mayoría de mis lectores tome en serio esta observación,⁹ y el criterio de quienes lo hicieran sería demasiado distinto del de los demás. Otras palabras de Maritain acaso sean más aceptables:

«Al mostrarnos la verdad moral y la auténtica vida sobrenatural, la religión salva a la poesía de la absurda y desatinada arrogancia de creerse destinada a transformar la ética y la vida».

Creo que esto pone el dedo en la llaga de mucha poesía y mucha crítica de los siglos XIX y XX. Pero entre la finalidad que Rivière atribuía a Molière y Racine¹⁰ y la de Arnold, llevando sobre sus hombros inmensos lo que creía el orbe del destino del poeta, existe una seria *vía media*.

Si la doctrina del valor moral y educacional de la poesía ha sido elaborada en diferentes formas por Arnold y por Richards, el Abbé Brémond nos ofrece un moderno equivalente de la teoría de la inspiración divina. El objeto de *Plegaria y Poesía* es establecer la afinidad y diferencia, en especie y en grado, de la poesía con la experiencia mística. Atenua su intento, desde luego, con muy justas reservas, y hace muchas observaciones sagaces sobre la naturaleza de la poesía. Me limitaré aquí a dos puntos vidriosos. Es el primero su afirmación de que «cuanto más poeta es un determinado poeta, más atormentado se siente por la necesidad de comunicar su experiencia». He aquí una de esas afirmaciones categóricas que fácilmente se aceptan sin examen: la cuestión no es ni con mucho tan simple. Yo diría que el poeta se siente antes que nada atormentado por la necesidad de escribir un poema —y caigo en la cuenta, al decirlo, de que lo mismo ocurre a una legión de gentes que no son poetas: la divisoria

entre necesidad y deseo de escribir no es en modo alguno fácil de trazar. ¿Y qué experiencia es esa que el poeta arde en deseos de comunicar? Al tiempo de convertirse en poema acaso se haya hecho tan diferente de la experiencia originaria que apenas si será reconocible. La «experiencia» puede ser resultado de una fusión de sentimientos tan numerosos y tan oscuros en sus orígenes que, aun en el caso de que se produjese la comunicación, el poeta se dará escasa cuenta de lo que comunica; y lo que ha de comunicarse no existía antes de que el poema estuviese terminado. La comunicación no explica la poesía. No diré que no exista siempre cierto grado variable de comunicación o que pueda existir la poesía sin que ninguna clase de comunicación tenga lugar. Hay espacio para una gran variedad de motivos en poetas igualmente buenos; tenemos la afirmación de Coleridge, corroborada por Housman, de que «la poesía produce mayor placer cuando se la comprende sólo de un modo general e imperfecto». Creo que mi primera objeción a la teoría de Brémond se enlaza con la segunda, en la cual entra también la cuestión de la intención y del motivo. Toda doctrina que liga estrechamente la poesía a un esquema social o religioso de las cosas se propone, probablemente, explicar la poesía mediante el descubrimiento de sus leyes naturales y se expone siempre al peligro de sujetar la poesía a una legislación obligatoria que aquélla no puede aceptar. Cuando un crítico cae en este error ha hecho, a buen seguro, lo que todos hacemos: generalizar sobre la poesía partiendo de aquella que conocemos mejor y más nos gusta; no de toda la poesía, ni siquiera de toda

la que hemos leído. ¿Qué es toda la poesía? Todo lo escrito en verso que un número suficiente de entre las mentes mejores ha considerado poesía. Entiendo por número suficiente las bastantes personas de diversos tipos, en distintos momentos y lugares y a lo largo de un espacio de tiempo, lo mismo extranjeros que nacionales, para evitar con ello cualquier prejuicio personal o cualquier excentricidad del gusto (porque todos hemos de tener un gusto ligeramente excéntrico para tener verdadero gusto). Bien, cuando se contrasta la teoría del Abbé Brémond, por el procedimiento de utilizarla a su vez como contraste, revela cierta estrechez y exclusividad: habría, en todo caso, que excluir mucha poesía que me gusta, o que darle otro nombre; de modo semejante, y contrario, los escritores que gustan de incluir mucha prosa como si fuera esencialmente poesía crean confusión al incluir demasiada. No me cabe la menor duda de que existe una relación (no necesariamente poética, quizá meramente psicológica) entre la mística y cierta clase de poesía o cierta clase de estados anímicos en que la poesía se produce. Prefiero, no obstante, abstenerme de definir o de contrastar la poesía mediante especulaciones acerca de sus orígenes: no podemos hallar un criterio seguro que permita distinguir entre lo que es poesía y lo que es simplemente buen verso en la referencia a sus antecedentes putativos en la mente del poeta. Me parece que Brémond trata de imponer a la poesía leyes extrapoéticas, tales leyes se promulgan con frecuencia y son continuamente violadas.

Hay otro peligro en la asociación de la poesía con el misticismo, aparte del ya mencionado y del peligro

de impulsar al lector a la busca de satisfacción religiosa en la poesía; éstos son riesgos del crítico y del lector; también corre uno el poeta. No se pueden leer las *Autobiographies* de Yeats y su poesía juvenil sin obtener la impresión de que su autor buscaba en la poesía algo semejante a la exaltación que procuran, según creo, el hachís o el gas hilarante. Le fascinan los trances autoiducidos, el simbolismo calculado, los médiums, la teosofía, las bolas de cristal, el folklore, los gnomos; abundan las manzanas doradas, los sagitarios, los cerdos negros y demás accesorios. A menudo el verso tiene un encanto hipnótico, pero no se toma el cielo a punta de magia, y menos si uno es, como Yeats, una persona muy cuerda. Más tarde, en un esfuerzo de consciente desarrollo, Yeats ha escrito, y escribe todavía, poemas que figuran entre los más hermosos de nuestra lengua, en el estilo más simple, más claro y más directo.¹¹

El número de personas capaces de apreciar «toda clase de poesía» es seguramente muy escaso, si no se trata de un mero límite teórico; creo, en cambio, que son numerosas las personas capaces de obtener algún placer y beneficio de ciertas clases de poesía. Una teoría que se aplicase de modo absolutamente satisfactorio a toda la poesía sólo realizaría esa proeza al precio de quedar por completo vacía de contenido: la más frecuente razón de la insuficiencia de nuestras generalizaciones consiste en que, mientras declaran aplicarse a toda poesía son en realidad teorías basadas en un determinado tipo. Incluso cuando dos personas de gusto aprecian la misma poesía, ésta se ordena dentro de sus mentes respectivas con arreglo a criterios ligeramente

diferentes; nuestro gusto lleva las huellas indelebles de nuestra vida individual, con todas sus experiencias placenteras y penosas. Estamos expuestos a formular una teoría que cubra la poesía que más nos conmueve o a escoger la poesía que mejor ilustre la teoría que deseamos sostener, lo cual es menos excusable. No veréis a Matthew Arnold citar a Rochester o a Sedley.* Y no se trata de un mero capricho individual: cada época exige cosas distintas a la poesía, aunque sus exigencias vengán modificadas, de tiempo en tiempo, por lo que algún poeta nuevo ha dado. La crítica, a través de las épocas, refleja las exigencias propias de cada una; no puede esperarse que la crítica de hombre o periodo alguno abarque la entera naturaleza de la poesía y agote todas sus funciones. Nuestros críticos actuales, lo mismo que sus predecesores, ofrecen respuestas particulares a particulares situaciones. Acaso no existan siquiera dos lectores que se acerquen a la poesía con iguales exigencias. Ciertamente que en todas estas exigencias, y en las respuestas que a ellas se dan, hay siempre un elemento permanente, lo mismo que hay criterios de calidad literaria independientes de lo que a cada uno gusta o disgusta, pero toda tentativa de formular ese elemento común estará viciada por las limitaciones del hombre que la realiza en un cierto momento y lugar. Y tales limitaciones se manifiestan en la perspectiva de la historia.

(17 de marzo de 1933)

* Poetas cortesanos y un tanto licenciosos de la época de la Restauración.

Conclusión

Espero no haber dejado la impresión, en este examen de las teorías pretéritas y actuales, de que las valoro según su mayor o menor grado de aproximación a alguna teoría de mi propiedad. Me doy perfecta cuenta de la limitación de mi perspectiva, que no intento excusar, de mi inaptitud para el razonamiento abstracto, así como de flaquezas menos excusables. Carezco de teoría general propia; pero no quisiera hacer creer que rechazo las ajenas opiniones con la supuesta indiferencia del artista hacia quien teoriza sobre su arte. Considero sensato ponerse en guardia contra toda concepción que espere demasiado de la poesía, lo mismo que protestar contra aquellas que esperan demasiado poco, reconocer un número de funciones a la poesía sin admitir que haya de someterse siempre y en todas partes a alguna de ellas. Y si las teorías se contrastan por su aptitud para refinar nuestra sensibilidad y profundizar nuestro conocimiento, no debemos pedirles que intensifiquen nuestro goce de la poesía: como no exigimos aplicación e influencia inmediata sobre la conducta humana a una doctrina ética. La especulación crítica —lo mismo que la filosófica y que la investigación cien-

tífica— ha de sentirse en libertad para seguir sus propios caminos y no verse forzada a presentar resultados inmediatos. Creo, empero, que la consideración, juiciosa y moderada, de las cuestiones que plantea aviva nuestro goce.

No niego que exista analogía entre la experiencia mística y ciertos estados de creación poética: Brémont ha apuntado muy bien las diferencias y las afinidades; pero, como ya he dicho, ignoro si esta analogía tiene únicamente interés para el psicólogo o también para el estudioso en religión. Sé, por ejemplo, que ciertos estados de mala salud, de debilidad o de anemia engendran (si las restantes circunstancias son favorables) un flujo de poesía que se acerca a la escritura automática, pero, en oposición a las reclamaciones hechas a favor de ésta, el material se ha estado incubando en el interior del poeta y no es regalo de un demonio, impertinente o amigo. Lo escrito en tales circunstancias acaso resistirá los rigores críticos de un estado anímico normal; a mi juicio se trata de un largo proceso de incubación, por más que no sepamos, hasta que quiebra el cascarón, qué clase de huevo estábamos empollando. Creo que el fenómeno, que se caracteriza por la súbita cesación de esa carga de ansiedad y temor que gravita sobre nuestra vida diaria tan continuamente que apenas la advertimos, tiene carácter negativo: no hay «inspiración», como acostumbramos a imaginar, sino una ruptura de las poderosas barreras habituales que tienden rápidamente a cerrarse de nuevo.¹ Ciertamente es momentáneamente removido, y el sentimiento que acompaña a ello se parece menos a un placer positivo

que al instantáneo alivio de una carga intolerable. Coincido con Brémont en que esta perturbación de nuestra economía cotidiana que se resuelve en una encantación, en un brote de palabras que apenas reconocemos como nuestras (debido a la ausencia de esfuerzo) es algo muy distinto de la iluminación mística. Ésta consiste en una visión que puede acompañarse de la certeza de nuestra incapacidad para comunicarla a los demás e incluso para recordarla en nosotros; aquélla no es una visión, sino una moción del ánimo que termina en una ordenación de palabras sobre el papel.

Pero he de hacer una reserva. Dudo que la experiencia recién apuntada sea origen de la más profunda poesía, o siquiera de la mejor en la obra de un autor; probablemente tiene más interés para el conocimiento psicológico de un cierto poeta, o de un cierto poeta en cierta frase, que para el conocimiento de la poesía. Los más finos temperamentos acaso operaron de manera totalmente distinta: no imagino a Dante o a Shakespeare dependiendo de esas caprichosas purgaciones del ánimo. Es posible que el fenómeno no arroje luz alguna sobre la poesía. No estoy siquiera seguro de que la poesía por mí escrita de ese modo sea la mejor que he escrito y, que yo sepa, jamás crítico alguno ha identificado los pasajes en cuestión. El modo en que la poesía se escribe no es, hasta donde llega nuestro conocimiento en tan oscuras materias, un indicio de su valor. Pero, como Norton decía en una carta al doctor L.P. Jacks, en 1907: «No creo que mi opinión sea compartida por un número considerable de personas dentro de un periodo de tiempo razonable»; la gente siempre está dispuesta a

abrazarse a cualquier guía que la ayude a reconocer la mejor poesía sin enojosos trámites de consulta al propio gusto y sensibilidad. La fe en la inspiración mística es responsable de la exagerada reputación de *Kubla Khan*. Ciertamente, las imágenes de ese fragmento, cualquiera que fuese su origen en las lecturas de Coleridge, calaron hasta lo más hondo de sus sentimientos y allí se saturaron y transformaron —«perlas son los que fueron sus ojos»—* antes de salir nuevamente a la luz; pero no se han utilizado: el poema está por hacer. Un verso solo no es poesía, a no ser que se trate de un poema en un verso; la línea más bella toma su vida del contexto. La ordenación es tan necesaria como la inspiración. La recreación de palabras e imágenes que se produce en algunos momentos en la poesía de Coleridge tiene lugar en Shakespeare casi incesantemente. Una y otra vez, al emplear una palabra, le dará un nuevo sentido o extraerá otro latente, una y otra vez, la metáfora justa, saturada mientras yacía en el hondón de su memoria, se alzaría como Anadiómene del mar. Esta recreación de palabra e imagen tiene, en la poesía de Shakespeare, un empleo racional y una justificación; en mucha buena poesía la ordenación no alcanza un nivel racional tan elevado. Pondré un ejemplo que ya aduje en otra ocasión; me complace hacerlo nuevamente pues la vez anterior disponía de un texto defectuoso. Procede del *Bussy D'Ambois* de Chapman:

* «*Those are pearls that were his eyes.*» El verso de Shakespeare en *La tempestad* (acto segundo, escena tercera) constituye casi una obsesión para Eliot. Véase por ejemplo, *La tierra baldía* (vv. 48 y 125).

*Fly where the evening from the Iberian vales
Takes on her swarthy shoulders Hecate
Crowned with a grove of oaks: fly where men feel
The burning axletree, and those that suffer
Beneath the chariot of the snowy Bear...**

Chapman tomó esto, como el doctor Boas ha señalado, del «Hercules Oeteus» de Séneca:

*dic sub Aurora positis Sabaeis
dic sub occasu positis Hiberis
quique sub plaustro patiuntur ursae
quique ferventi quatuntur axe***

y, posiblemente, también del «Hercules Furens» del mismo autor:

*sub ortu solis, an sub cardine
glacialis ursae.****

Es probable que estas imágenes tuvieran originariamente cierto valor de saturación personal, por así decirlo, para Séneca; otro para Chapman, y otro para mí

* «Vuela desde el crepúsculo desde los valles de Iberia / toma sobre sus hombros morenos a Hécate / coronada de ramos de roble: vuela donde los hombros sienten / el eje ardiente, y donde aquellos que sufren / bajo el carro de la nevada Osa...»

** «Dilo a los sabeos que viven bajo la Aurora / Dilo a los iberos que viven bajo el ocaso, / a los que sufren bajo el carro de la osa, / y a los que tiemblan bajo el eje ardiente.»

*** «Bajo el oriente, o bajo los vértices de la gélida osa.»

que en dos ocasiones las he tomado de Chapman. Sugiero que lo que les presta intensidad en cada caso es su saturación —no diré por «asociaciones» porque no quiero volver a Hartley— por sentimientos demasiado oscuros para que los mismos autores puedan decir cuáles son. Y, por supuesto, no más que una parte de las imágenes de un poeta proceden de sus lecturas; proceden de su entera vida sensitiva desde la más temprana niñez. ¿Por qué, de todo lo oído, contemplado y sentido, a lo largo de una vida, nos vuelven más a menudo que otras ciertas imágenes cargadas de emoción? El canto de un pájaro, el salto de un pez, en un cierto instante y lugar, el aroma de una flor, una anciana en un camino de montaña alemán; seis rufianes que juegan a los naipes, vistos a través de una ventana abierta, de noche, en una pequeña estación francesa de enlace ferroviario donde había un molino.* Tales recuerdos acaso posean un valor simbólico pero no podemos decir cuál: representan profundidades de nuestro sentimiento que nosotros no podemos atisbar. Lo mismo podríamos preguntarnos por qué, cuando intentamos recordar visualmente algún periodo de nuestro pasado, no hallamos en la memoria sino unas pocas y escuetas instantáneas arbitrariamente escogidas, pobres y desvaídos recuerdos de momentos apasionados.²

* «Por último, hacia el alba, alcanzamos un valle suave y húmedo... / Con un arroyo y un molino que batía las sombras... / Luego llegamos a un figón: las hojas de una parra cubrían el dintel. / En el umbral seis manos jugaban a los dados unas piezas de plata... / No nos dieron razón y seguimos viaje.» (T.S. Eliot: «Viaje de los Reyes Magos», traducción de Dámaso Alonso, vol. XXVI de la Colección Adonais. El poema inglés se publicó en 1932.)

En fin, mi experiencia en esta dirección no me lleva más lejos. No me proponía examinar a fondo ningún tipo de teoría, y menos aún refutarla; más bien intentaba indicar los fallos, por exceso o por defecto, que podemos hallar en cada una y sugerir que lo más frecuente hoy es esperar demasiado de la poesía, y no demasiado poco. Nadie, cuando medita sobre esta materia, está exento de prejuicio: la preocupación del Abbé Brémond por el misticismo y el escaso interés de Richards por la teología son igualmente significativos. Una voz se alzó, en nuestro tiempo, que expresaba una concepción diferente, la de un hombre que escribió poemas notables y a la vez poseía cierta aptitud para la teología: T.E. Hulme.*

«Hay una general tendencia a creer que la poesía consiste en poco más que la expresión de una emoción insatisfecha. La gente suele decir: ¿pero es que puede existir poesía sin sentimiento? Ya comprendéis qué ocurre: la perspectiva les alarma; un renacimiento clásico significaría para ellos un árido desierto, la muerte de la poesía tal como la entienden, y sólo podría venir para colmar el hueco dejado por esa muerte. Por qué, precisamente, este seco espíritu clásico haya de sentir una positiva y legítima necesidad de expresarse en poesía es cosa absolutamente inconcebible para ellos... El gran objetivo es la descripción, fiel, precisa, definida; lo primero advertir cuán extraordinariamente difícil es... El

* Thomas Ernest Hulme (1883-1917), pensador y poeta inglés, fundador del movimiento imaginista; ejerció una gran influencia sobre Eliot.

lenguaje tiene su propia y específica naturaleza, sus propias convenciones y tópicos; sólo por un concentrado esfuerzo de la mente se le mantiene sumiso a nuestra empresa».

Ésta no es, observaré enseguida, una teoría general de la poesía, sino una declaración de las exigencias de un cierto tipo de poesía para la época de un cierto escritor. Acaso sirva para recordarnos la diversidad de la poesía y lo diversamente que afecta a temperamentos distintos y a generaciones igualmente calificadas para apreciarla.

El extremo de toda especulación sobre la naturaleza de la poesía, su esencia —si es que tiene alguna— pertenece al campo de la estética y no concierne a un poeta y crítico de preparación tan limitada como yo. Si la conciencia propia que estética y psicología implican no se arriesga al traspasar la frontera de lo consciente, es cuestión que no preciso plantear aquí; la creencia en que tales investigaciones son peligrosas si no están guiadas por una sana teología quizá sea una personal excentricidad. El poeta se encuentra mucho más vitalmente interesado en las funciones de la poesía y en su propio lugar dentro de la sociedad, y hoy este problema fuerza su atención con mucha más importunidad que en cualquier otra época. Ciertamente, las funciones de la poesía cambian al cambiar la sociedad y el público a quien se dirige. En este punto quisiera hacer algunas reflexiones sobre la molesta cuestión de la oscuridad. Las dificultades de una poesía (y la poesía moderna generalmente se considera difícil) pueden de-

berse a una de varias razones. Primero; a causas personales que hacen imposible al poeta el expresarse en un modo que no sea oscuro: aunque ello es de lamentar, debemos alegrarnos de que al menos haya podido expresarse. También pueden deberse sencillamente a la novedad; ya sabemos cómo se ridiculizó a Wordsworth, Shelley, Keats, Tennyson y Browning, uno tras otro; he de observar, no obstante, que fue Browning el primero a quien se calificó de difícil: críticos hostiles habían encontrado difíciles a los poetas anteriores, pero les habían llamado tontos. O la dificultad puede nacer de que al lector se le ha dicho, o se ha sugerido él mismo, que el poema va a resultar difícil. El lector ordinario, cuando está prevenido contra la oscuridad de un poema, se expone a caer en un estado de azoramiento muy desfavorable a la receptividad poética. En vez de empezar, como debiera, en una disposición de pasiva alerta, ofusca sus sentidos con la obsesión de ser listo y de encontrar algo —no sabe qué a ciencia cierta— o de que no le tomen el pelo. Hay un especial azoramiento del actor en el momento de salir a escena, hay también un azoramiento de la galería, del público, y es el que experimentan estos lectores. El lector más sazonado, aquel que ha alcanzado un grado de mayor pureza, no se molesta acerca de entender o no; por lo menos, no al principio. Sé que mucha de mi poesía favorita es poesía que no entendí a la primera lectura, o que todavía no estoy seguro de entender: la de Shakespeare, por ejemplo. Finalmente es posible que el autor se haya dejado fuera algo que el lector está acostumbrado a encontrar, y que éste se extravíe, busque a

tientas lo ausente y se devane los sesos por hallar una especie de «significado» que no está allí ni se pretendió que estuviera.

La principal utilidad del «significado» de un poema en la acepción ordinaria (y aquí hablo otra vez de ciertos tipos de poesía y no de todos) es la de satisfacer un hábito del lector y mantener su mente divertida y tranquila en tanto el poema opera sobre él, un poco a la manera del ladrón astuto que siempre se provee de un buen hueso para el perro de la casa. Es ésta una situación normal que apruebo, pero las mentes de los poetas no operan todas del mismo modo; las hay que, suponiendo la existencia de otras mentes afines a quienes este «significado» que consideran superfluo impaciente, entrevén posibilidades de una mayor intensidad mediante su eliminación. No afirmo que esta situación sea la ideal, pero debemos escribir poesía como podamos y tomarla como la hallemos. Acaso a ciertos periodos sociales conviene una forma literaria más diluida y a otros una más concentrada. Creo que muchos opinan, como yo, que el efecto de algunos de los mejores poemas del siglo XIX queda disminuido por su extensión. ¿Quién es el que ahora, y por el puro placer de ello, lee enteros a Wordsworth, Shelley, incluso Keats, y desde luego Browning, Swinburne y la mayor parte de los poetas franceses de la época? De ningún modo pienso que el poema largo sea cosa del pasado, pero ha de haber en él, para que justifique su extensión, más de lo que nuestros abuelos parece que exigieron; para nosotros, cualquier cosa que pueda decirse igualmente en prosa se dice mejor en prosa. Y una gran parte, por

lo que hace al significado, pertenece más a la prosa que a la poesía. La doctrina del «arte por el arte», errónea como era —y con más ardor predicada que puesta en práctica— se apoyaba en una certera intuición: el reconocimiento de que es un error que el poeta intente hacer el trabajo de los demás. Pero una poesía aprende tanto de la prosa como de otra poesía: una interacción entre prosa y verso, como la interacción entre dos lenguas, es una condición de vitalidad en literatura.

Para volver a la cuestión de la oscuridad, y cuando se han hecho todas las excepciones, después de admitir la existencia de poetas menores «difíciles» cuyo público será siempre reducido, creo que el poeta prefiere naturalmente dirigirse a un público lo más amplio y heterogéneo posible y que son el semieducado y el mal educado, más que el ineducado, quienes obstaculizan su camino: de mí mismo diré que desearía un público que no supiese leer ni escribir.³ La poesía más útil, socialmente, sería aquella que cortase al través de las actuales estratificaciones del gusto, síntoma acaso de desintegración social. El medio ideal para la poesía y su instrumento más directo de utilidad social es, a mi juicio, el teatro. En una pieza de Shakespeare, por ejemplo, se encuentran varios niveles de significación. Para el auditorio más sencillo hay el argumento, para el más intelectual el personaje y el conflicto del personaje, para el más literario las palabras y el estilo, para el más sensible musicalmente el ritmo, y para el auditorio de mayor sensibilidad y conocimiento un sentido que se revela poco a poco. Naturalmente, la clasificación no es tan esquemática: todos los elementos afectan a la vez



a cada sensibilidad pero en distinto grado de conciencia, y en ninguno de estos niveles se siente estorbado el espectador por la presencia de aquello que no entiende o no le interesa. Acaso aclare un poco lo que pretendo expresar con un sencillo ejemplo: cierta vez proyecté y bosquejé un par de escenas de una obra en verso; mi intención consistía en presentar un personaje cuya inteligencia y sensibilidad estuviesen al nivel de los más inteligentes y sensitivos miembros del auditorio y cuyos parlamentos se dirigieran a éstos tanto o más que a los restantes personajes; más exactamente, se dirigirían a estos últimos, que habían de ser obtusos e imaginativos, en la conciencia de que aquéllos escuchaban. Y debía de establecerse una corriente de comprensión entre el protagonista y un pequeño sector del público mientras que el resto participaba en las respuestas de los demás personajes de la obra. Acaso era en exceso deliberado, pero cada cual experimenta como buenamente puede.

Me parece que a todo poeta le gustaría imaginar que tiene cierta utilidad social directa; no quiero decir con esto, según espero haber puesto ya en claro, que haya de interferirse en las tareas del teólogo, el predicador, el economista, el sociólogo ni de nadie: que se limite a escribir poesía, poesía que no se defina en términos de otra cosa. Pero le gustaría ser algo parecido a un empresario de espectáculos populares, devanar sus personales pensamientos tras una máscara trágica o cómica, y llevar los placeres de la poesía no sólo a un público más amplio sino, colectivamente, a más amplios grupos de gente. Imagino que excitar el placer colectivo

procura una sensación de cumplimiento, compensación inmediata de las penas que cuesta convertir la sangre en tinta. Tal cual las cosas están, y fundamentalmente estarán siempre así, la poesía no es una carrera sino un juego de tontos. No hay poeta honrado que se sienta absolutamente seguro del valor permanente de su obra: acaso haya desperdiciado su tiempo y echado a perder su vida para nada. Tanto mejor, entonces, si tiene al menos la satisfacción de desempeñar en sociedad un papel tan digno como el actor de variedades. La creación teatral, además, por las exigencias técnicas y las limitaciones que impone al autor, obligado a fijar durante determinado intervalo de tiempo la atención de un numeroso grupo de gentes impreparadas y no demasiado perspicaces, por los problemas que constantemente han de resolverse, basta para mantener la mente consciente del poeta plenamente ocupada, como la del pintor en la manipulación de sus útiles. Si además de sujetar la atención de una multitud durante ese espacio de tiempo el autor ha realizado una obra que es verdadera poesía, miel sobre hojuelas.

No he intentado ninguna definición de la poesía pues de ninguna sé que no parta de suponer que el lector de antemano conoce lo que la poesía es o que no la falsifique, excluyendo por lo menos tanto como incluye. La poesía empieza, diría yo, con un salvaje tocando el tambor en una selva y retiene siempre ese elemento esencial de la percusión y el ritmo; hiperbólicamente, podríamos decir que el poeta es más *viejo* que el resto de los humanos, pero no caeré en la tentación de terminar con tales preciosismos. He querido

insistir en la diversidad de la poesía, diversidad tan grande que las distintas especies parecen no tener nada en común salvo el ritmo métrico en lugar del ritmo de la prosa, y eso no dice mucho sobre la poesía en general. Ésta, desde luego no puede definirse por las funciones que cumple: si conmemora un acontecimiento histórico, celebra una solemnidad, decora un rito religioso o divierte a una muchedumbre, mejor que mejor; lleva a cabo, además, esas revoluciones de la sensibilidad que son periódicamente necesarias, ayuda a romper los modos convencionales de percepción y valoración que sin cesar se forman; de tiempo en tiempo puede hacernos un poco más conscientes de los profundos e in-nominados sentimientos que forman el sustrato de nuestro ser y hasta los cuales calamos raramente, pues nuestras vidas son una continua evasión de nosotros mismos y una evasión del mundo visible y sensible. Pero decir esto es decir lo que ya sabéis, si habéis sentido la poesía y meditado acerca de vuestros sentimientos. Temo que a lo largo de estas conferencias he traspasado las lindes que un mínimo conocimiento de mí mismo me señala como fronteras adecuadas. Si, como ha dicho James Thomson, «los labios cantan cuando no pueden besar», acaso el poeta únicamente hable cuando no puede cantar; así que en este punto abandono mis especulaciones sobre poesía. El triste espectro de Coleridge me hace ya seña desde las sombras.

(31 de marzo de 1933)

Notas del autor

Introducción

1. *Life and Letters of Charles Eliot Norton* (Houghton, Mifflin, dos volúmenes).

2. He de hacer notar que la afirmación contenida en la última frase tiende a conseguir la adhesión irreflexiva del lector. Estamos de acuerdo en que Milton es un poeta mucho mayor que Cowley y de un género distinto y superior; así que concedemos que la diferencia puede expresarse mediante esa tajante antítesis y admitimos sin más la distinción entre «imaginación» y «fantasía» que Coleridge no ha hecho más que imponer. La antítesis entre «grande» y «muchacha» también es capciosa. Véase pág. 91

APÉNDICE.

Sobre el desarrollo del gusto en materia de poesía

1. Al afirmar esto me niego a aceptar cualquier posible discusión acerca de los conceptos de «personalidad» y «carácter».

[Sin duda, Eliot alude a las páginas iniciales de *Form in Modern Poetry* en las que Herbert Read discute e in-

terpreta estos conceptos como base para una psicología de la personalidad creadora. Véase la nota 5 de la sección *Shelley y Keats*, pág. 200. N. del T.]

Apología de la condesa de Pembroke

1. Cuando el señor Drinkwater dice (en *Victorian Poetry*) que «ya no es posible en inglés descubrir nuevas formas métricas», es su propia idea de la forma la que excluye toda novedad. Lo que verdaderamente quiere decir es que no pueden descubrirse nuevas formas métricas iguales a las antiguas, o a la idea que él tiene de las antiguas. Sobre la relación de la poesía con la música puede consultarse un libro curioso, escrito para lectores sin conocimientos técnicos de música, *Magic of Melody*, de John Murray Gibbon.

2. La verdadera superioridad de las canciones de Shakespeare sobre las de Campion no se encuentra en ellas mismas; ya he hablado en otra parte del intenso valor dramático de las canciones de Shakespeare dentro de la situación teatral en que ocurren.

3. Como autoridad en materia de unidad de lugar suele considerarse a Castelvetro; desde luego, no es una doctrina aristotélica.

La época de Dryden

1. *The Spectator*, 21 de junio de 1712, número 411.

Wordsworth y Coleridge

1. ¿Qué concepto tenía Wordsworth del lenguaje de las clases superiores de la sociedad?

2. En su *Life of Wordsworth*.

3. Y con muy buen acuerdo. Acaso las circunstancias en que se produjeron las primeras exploraciones estimularan la imaginación de quienes intentaban describir con precisión lo que habían visto, de modo tal que transmitiese a los europeos, que nunca vieron cosa semejante, una viva impresión. Seguramente con frecuencia estimularían la imaginación más allá de lo percibido, pero sus exactas imágenes son casi siempre lo más expresivo, y su fidelidad puede reconocerse todavía hoy.

4. *Principles of Literary Criticism*, pág. 191.

Shelley y Keats

1. No parece tomarlas muy en serio en *The Witch of Atlas*, pero creo que, con todo su encanto, podemos considerar este poema como un divertimento.

2. A.E. Housman afirma —en *The Name and Nature of Poetry*— que «posiblemente sea el no creyente quien mejor aprecia y más goza la buena poesía religiosa, lo mismo la de Klebe que la de Dante o Job». Acaso haya un átomo de verdad en ello, pero tomado a la letra es una tontería.

3. *Practical Criticism*, pág. 277.

4. No he leído el *Keats and Shakespeare*, de Murry;

acaso no haga aquí más que repetir lo que Murry dice mejor y más exhaustivamente. Estoy seguro de que ha meditado sobre el asunto mucho más que yo.

5. En *Form in Modern Poetry*, Herbert Read reproduce también este párrafo, pero prosigue sus especulaciones hasta un extremo al que no pretendo seguirle.

Matthew Arnold

1. Carta a Leslie Stephen, 8 de enero de 1896.

2. No cito este pasaje como ejemplo de buena poesía: está escrito con muy poco cuidado. El cuarto verso es particularmente chapucero y el sexto tiene una repetición ridícula. «*To put by*» la nube del destino humano no es una expresión afortunada. Los dos versos cerrados por guiones son un síntoma de flojera, lo mismo que el irritante uso de las versalitas.

3. Podría decirse de las obras inferiores de Arnold lo que de cierto mal poeta que escribía sus versos según ellos venían, y si rimaban y casaban todo iba bien. Claro está que no juzgamos a Arnold como poeta sólo por estas efusiones, pero es inevitable que nos hagamos una pobre idea de su capacidad de autocrítica: nada le obligaba a publicarlas.

4. «Arnold y Pater» en *Los poetas metafísicos y otros ensayos*.

5. Hosman sostiene la misma tesis en su obra *The Name and Nature of Poetry*, aunque de modo más sutil y convincente. Una nueva y más radical distinción es la ya citada de Herbert Read.

La mente moderna

1. Mientras preparaba la edición de este libro me enteré con auténtico sentimiento de la inesperada muerte del Abbé Brémond. Es una verdadera lástima que no haya vivido bastante para completar la *Histoire du Sentiment Religieux en France*.

2. El solo hecho de que la obra de Johnson se encaminase en gran medida a poner orden indica que la conciencia histórica estaba muy desarrollada.

3. Véase su *Mencius on the Mind*. Claro es que existe cierta locución que a veces empleamos al decir de alguien que «no es de los nuestros»; es posible que el plural de Richards se refiera a un número igualmente limitado y selecto.

4. Segunda edición, pág. 290.

5. Precede a este pasaje una larga e iluminadora discusión del concepto de sinceridad según Confucio que merece leerse atentamente. Es interesante notar que Richards coincide con Ezra Pound y con el difunto Irving Babbil en su interés por la filosofía china. Creo que una investigación acerca de este interés, común a tres pensadores en apariencia muy diferentes, sería fructífera. Indica, por lo menos, cierto desarraigo de la tradición cristiana. Me parece ver una interesante afinidad en el pensamiento de estos tres hombres.

6. Algo por el estilo de una «religión sin revelación», de la cual es Manuel Kant un exponente bastante más ilustre que Julian Huxley. Sobre la tentativa de Kant (que ha influido hondamente en la teología alemana posterior), pueden leerse unas páginas ilumi-

nadoras en la obra de A.E. Taylor: *The Faith of a Moral*, vol. II, capítulo segundo.

7. Pueden verse también varios interesantes artículos de Edmund Wilson en *The New Republic* con motivo de una polémica con Michael God —si no recuerdo mal—. Siento no poder dar una referencia más exacta. El libro de Trotsky no es, en conjunto, demasiado interesante para quien no conozca a los escritores de la Rusia actual. Sospecho si muchas de sus catedrales no serán simples ermitas.

8. En principio, me parece perfectamente legítima la idea católica y comunista de un índice de libros prohibidos; todo depende de la bondad y universalidad de la causa y del criterio con que se aplique.

9. De la influencia del demonio en la literatura contemporánea hablaré con más detalle en otro libro.

10. Que no me parece del todo exacta. Digamos que era la finalidad primaria (incluso en *Athalie*). Una definición rigurosa requeriría mucho más espacio; pues debemos considerar el estado general de la sociedad y no, únicamente, lo que el poeta se proponía.

11. En *Science and Poetry*, Richards lleva a cabo el mejor análisis que conozco de las debilidades de la poesía de Yeats, pero creo que no aprecia debidamente su obra posterior.

Conclusión

1. Transcribo, como confirmación de mi experiencia, unas palabras de A.E. Housman en *Name and Na-*

ture of Poetry: «Pienso que la creación poética es, en su primera fase, un proceso involuntario, más pasivo que activo. Puesto a definir, si no la poesía, la clase de fenómenos a que pertenece, diría que es una recreación, sea natural —como la resina en el pino— o mórbida —como la perla en la ostra. Creo que mi caso es el segundo (aunque no lo resuelva tan inteligentemente como la ostra), pues raras veces he escrito poesía que no me hallase mal de salud, y la experiencia, aunque placentera, resultaba agitada y fatigosa». La coincidencia me satisface doblemente, pues cuando escribí estas páginas aún no había leído el ensayo de Housman.

2. Richards discute, a su modo, estas materias en el capítulo XXII de sus *Principles of Literary Criticism*. Como muestra de que también existen otros puntos de vista puede leerse un artículo muy interesante de E. Caillet y J.A. Bédé: *Le symbolisme et l'âme primitive. Revue de Littérature comparée*, en el número de abril-junio de 1932. Los autores, que han trabajado en Madagascar, aplican las teorías de Levy-Bruhl: la mentalidad prelógica persiste en el hombre civilizado, pero sólo se hace accesible para el poeta, y a través de él.

3. En materia de educación, hay algunas observaciones útiles en la *Fantasia of the Unconscious*, de D.H. Lawrence.

Últimos Marginales

- 153 Poesía completa (1968-1996)
Juan Luis Panero
- 154 De jardines ajenos
Adolfo Bioy Casares
- 155 Libro de la mansedumbre
Antonio Colinas
- 156 Las brujas de Salem y El crisol
Arthur Miller
- 157 Curso de filosofía en seis horas y cuarto
Witold Gombrowicz
- 158 Las contemplaciones
M^a Victoria Atencia
- 159 Relatos
Samuel Beckett
- 160 Poesía completa (1960-1997)
Ensayo de una despedida
Francisco Brines
- 161 El hombre del Luxemburgo
Arnaldo Calveyra
- 162 En viaje
Adolfo Bioy Casares